1 326 1985

Декоративное Искусство СССР





Об Отечественной войне еще много будут писать. Я убежден в этом. Мы еще в очень большом долгу перед армией, народом, читателями.

К. М. Симонов

Заметки редактора

Этим первым номером журнала мы открываем новый 1985 год. Год как всегда трудовой, но и не совсем обычный — торжественный и особенно ответственный для всех людей нашей страны, в том числе и для советских художников. Год подготовки к XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза, год завершения одиннадцатой пятилетки, год славного 40-летия Великой Победы над фашизмом. Сороковой год, который — в огромной мере благодаря последовательной мирной политике нашей партии и Советского государства, возглавляющего содружество стран социализма,— Европа живет под мирным небом.
Но, я думаю, никто из здравомыслящих, честных людей сегодня, в этом новом году, не имеет права быть благодушным. Не так уж безоблачны были для человечества минувшие послевоенные десятилетия... В Индии убита Индира Ганди — верный друг и соратник СССР по борьбе за мир и социальный прогресс. В Чили убиты тысячи ни в чем не виноватых людей, пытавшихся построить новые человеческие взаимоотношения. В необъявленных войнах гибнут безвинные жизни никарагуанцев, ангольцев, афганцев, кампучийцев. Мне довелось быть в Бейруте непосредственно перед началом израильско-американской агрессии, когда бомбы уже падали на взрывающиеся пылью и кровью поселения, довелось беседовать с изгнанными на чужбину палестинцами, растерянными, недоумевающими ливанцами. Я видел это своими глазами и знаю, о чем пишу... А много раньше, на памяти нашего поколения, как предтеча и зловещий симптом государственного терроризма, взлелеянного непомерно растущими амбициями и сознанием собственной безнаказанности, было совершено чудовищное преступление XX столетия — испытание атомного оружия на мирных жителях двух городов фактически уже побежденной в войне Японии. Этот первый «превентивный» атомный удар, единственный смысл которого мог заключаться в устрашении своих же союзников, по сути дела, открыл дорогу всем последующим преступлениям против человечности, совершаемым якобы во имя «высших» целей. Целей, истинная сущность которых столь явно обозначилась в словах одного из вашингтонских политиканов, заявившего, что существуют вещи «поважнее мира».
Самое главное, что это не просто слова. За этими словами стоит реальная угроза ядерной катастрофы как самоубийственного апофеоза действительно обезумевшего милитаризма. «Суровая правда нашей международной ситуации такова, что ядерная угроза, к сожалению, велика. От нее не спрячешься, не отшутишься»,— сказал на юбилейном пленуме Союза советских писателей Константин Устинович Черненко.— С ядерной угрозой надо активно и целеустремленно бороться».
Представляется, что на плечи деятелей культуры и искусства, а может быть, прежде всего именно искусства изобразительного, способного в едином художественном образе, не требующем ни переводов, ни специальных толкований, выразить народный гнев или утвердить высокие идеалы, так легко извращаемые и попираемые в современном мире,— ложится сегодня совершенно особая ответственность. Ведь художнику, в отличие, например, от врача или рабочего, недостаточно просто от всего возмущенного сердца поставить подпись под мирным воззванием. Его профессиональный долг в борьбе за мир скорее подобен долгу политика, от профессиональной деятельности которого прямо зависит развитие событий. Недаром, согласно легенде, всесильный монарх смиренно поднимал оброненную художником кисть. И недаром гитлеровские палачи гнали и уничтожали нелойяльных художников наравне с политическими противниками. Да и как знать, оказалась бы, например, столь победоносной Великая французская революция, если бы не юный мечтатель, сочинивший однажды ночью, запершись у себя на чердаке, единственное свое произведение — Марсельезу?
Художественное творчество, искони связанное с мечтой человечества о счастье, всегда утверждало, даже в своих мистифицированных формах, высокие гуманные ценности. Молодое советское искусство — искусство социалистического реализма — внесло в мировую художественную культуру новый, страстный революционный гражданственный импульс. Его мобилизующую, зовущую роль в становлении и развитии социалистического общества, в утверждении идеалов коммунизма — невозможно переоценить. Но сегодня, вспоминая перед лицом тревожного современного мира творческий и жизненный подвиг Эрнеста Барлаха, Сикейроса, Пикассо, Мухиной, Корина, Пророкова, Дейнеки, великих российских мастеров — Ге, Сурикова, Александра Иванова, невольно задумываешься — не упускают ли иногда наши художники, привычно осознавая несокрушимую мощь охраняющего их талант Советского государства и будучи погруженными в свои профессиональные дела и искания, высший профессиональный критерий искусства — глаголом жечь сердца людей! Не снижают ли, не мельчат ли подчас значение собственного призвания?
Я имею в виду отнюдь не только станковые формы искусства, хотя эти формы, как принято считать, обладают наибольшими возможностями. Я думаю и о всей сфере так называемой эстетической среды, включая сюда и монументальное, и декоративное, и прикладное искусство, и даже, до известной степени, народное творчество. Конечно, было бы странным ждать от керамического сосуда или лаковой шкатулки такой же идейной активности, как от тематической настенной росписи или мемориального ансамбля. Но вот — конкретная ситуация. В прошлом году на страницах журнала возникла полемика, связанная с развитием керамики. Не буду вдаваться в существо разногласий, но позволю высказать твердую уверенность, что если бы керамисты в работах, о которых шла речь (и которые программно претендовали на статус станковых тематических произведений), сумели ярко выразить гуманистические идеи времени, идеи мира и жизни, противостоящие модернистскому пессимизму,— не нашлось бы ни одного человека, который не оценил бы по достоинству их усилий. Или, например, вызвавший так много разноречивых суждений «ретростиль». К каким только ретроспекциям ни отсылали зрителя художники, увлекшиеся греющими душу реминисценциями прошлого. Казалось бы, вся сюжетика и все формы истории искусства талантливо трансформировались в творчестве наших современников, в частности фарфористов, начиная от торжественной ясности античных мотивов и кончая изощренностью модерна. Но вот во всем этом хороводе средств и традиций, воплощающих, как писала критика, особую сложность современной культуры, так и не прозвучала сколько-нибудь убедительно великолепная традиция советского агитационного фарфора, которая могла бы помочь сегодня сказать и в этой области нужное времени публицистическое слово. Наконец, столь высоко ценимая всеми нами лаковая миниатюра. Разве не могла бы она, тем более, что значительная часть продукции промыслов идет на заграничный рынок, воплотить в своих традиционно поэтических формах светлые народные представления о мире и счастье, идеи противостояния войне, отрицающие злые силы. Причем сделать это не упрощенно, не изменяя ни традициям, ни вкусу. Ведь все, о чем идет речь, так органически близко гуманному русскому фольклору!
Меня очень огорчило бы, если сказанное окажется воспринятым как брюзгливое недовольство тем, что происходит сегодня в изобразительном искусстве. Напротив, я думаю, оно изо дня в день набирает новые силы, необходимые для решительного вмешательства художественного творчества в глобальную борьбу со злом и безумием во имя мира и социального прогресса.
Об этом, в частности, свидетельствуют серьезные выступления наших молодых на международных конкурсных выставках, посвященных борьбе за мир, яркий показ всесоюзных, республиканских и зональных российских экспозиций прошлого года, широкая, целеустремленная подготовка к крупнейшим выставкам, посвященным Великой Победе и делу мира. Много серьезного создано в монументальном искусстве: традиционно активным, идейно выразительным предстает сегодня гобелен, как всегда, прекрасно народное искусство — в каждой республике по-своему.

Просто мне хотелось еще раз напомнить художникам, что в ту счастливую минуту, когда они подходят к белому нетронутому холсту, раскрывают альбом, берутся за резец — в их руках оказывается инструмент могучего воздействия на умы и сердца современников, который недостойно использовать вполсилы, тем более не по назначению, ради сиюминутного успеха или легкомысленной забавы. Причем это вовсе не означает, будто только так называемая «большая тема» рождает большое искусство. Маленькая танагра перевешивает на весах вечности тонны гранита, изуродованного в погоне за помпезностью и величием. Отдавая жар души светлой идее борьбы за мир, совсем не обязательно подавлять зрителя устрашающими видениями апокалипсического «предупреждающего» искусства, как и смущать его унылыми фотонатуралистическими иносказаниями. Один глубокий, гуманный портрет современника или просто пейзаж родной земли, которую нельзя уничтожить, потому что она прекрасна, исполненные на уровне действительно высокого, современного искусства, мне кажется, могут скорее мобилизовать зрителя на борьбу против угрозы смерти и разрушения, нежели сонмы всевозможных деформаций реальности, картин уже разрушенного или превращенного в бездуховный, эстетский поп-арт мира.
Конечно, сказанное может быть воспринято как личная, не обязательная для всех, точка зрения. Как известно, художественное творчество сугубо индивидуально, и каждый мастер может по-своему ставить и решать волнующие его проблемы. У меня нет ни желания, ни права подозревать кого-либо в неискренности. Хотя, с другой стороны, если поразмыслить,— речь идет об очень важном, о том, что можно назвать проблемой положительного начала в искусстве. О гуманной, жизнеутверждающей силе и о модернистском бессилии перед жестоким ликом современной действительности.

В заключение, от имени редакции и редколлегии хочу пожелать читателям, авторам и художникам новых творческих успехов в 1985 году с его большой, напряженной и радостной работой, серьезными задачами и делами, со счастливыми днями всенародных праздников.

О. Б.

Музеи

Одесский государственный литературный музей

Авторы архитектурно-художественного решения экспозиции музея	— лауреат премии Ленинского Комсомола А. Гайдамака (руководитель коллектива), В. Солодов (художник-конструктор), Д. Вербкин, А. Хивренко, при участии А Борина, А. Лейкин (фотограф-художник)
Тематический сценарий	— М. Давыдова (руководитель), Г. Семыкина, С. Выскребенцева, Н. Городецкая, И. Лоликорева и другие научные сотрудники музея.
Фонды музея —	23000 единиц хранения
В экспозиции —	6000 экспонатов
Помещения музея —	24 зала



Пять лет напряженной научной и собирательской работы потребовалось для того, чтобы документально воссоздать литературную жизнь Одессы за 200 лет — от ее основания и до наших дней, снабдить экспозицию материалом, зрительно подтверждающим факты и события жизни литературной Одессы.

Художественный образ писательского дела

Стелла Базазьянц

Если бы я с детства не любила загадочной невнятицы литературных музеев, никогда бы не взялась писать о том, что сделал художник Анатолий Гайдамака в Одесском государственном литературном музее.

Помню, какое волнение охватывало меня в залах литературных музеев от приобщения к одному из самых великих таинств творчества — рождению книги. Выхватывая взглядом то фразу, то дату, то чье-то изображение, как бы заново переживаешь путь, пройденный писателем и его героями. Эти подчас мало значащие свидетельства творческих исканий и повседневных забот способны каким-то удивительным образом выстраиваться в выразительные картины жизни литературы. Вольное смотрение, не дисциплинированное логикой научного комментария, напоминает разгадывание шарад, в результате которого возникает «своя» зрительская реальность.

Трудно определить коэффициент полезного действия такого смотрения: он и велик и мал одновременно. Велик, потому что мобилизует духовные и интеллектуальные силы, потому что активизирует ассоциативные способности, заставляет вспоминать и додумывать. Мал же потому, что не дает исчерпывающей картины, которую способна раскрыть экскурсия. Рассказ ученого выстраивает факты, явления, людей в их прошлых взаимодействиях,

воскрешает достоверную реальность творчества и человеческих отношений. Живое слово ведет за собой, информирует, комментирует, уточняет, фиксирует. Без слова экспозиция воспринимается поверхностно, многое ускользает из поля зрения. «Вольный» посетитель не обратит внимания и не поймет, почему «этот» лорнет лежит рядом с «этими» страницами рукописи, а вот «тот» портрет важного господина разместился над скромным автопортретом поэта. Для «вольного» посетителя драматургия даже предельно убедительного научного показа остается на три четверти не раскрытой. В литературных музеях это соотношение познанного и пропущенного казалось мне нормальным: «усвоил, что смог». Может быть, поэтому к работе художника в Одесском литературном музее я отнеслась с нескрываемым любопытством.

Беглого взгляда оказалось достаточно для того, чтобы почувствовать роль художника, который своей деятельностью призван интегрировать два типа отношений к литературному материалу — образное и научное. Именно здесь, на пересечении разных творческих установок рождается музей, здесь в острых столкновениях профессиональных амбиций художника и ученого формируется образная ткань музея. Не избежал столкновений и противоречий и одесский музей, но выдержал испытание на разумный компромисс в пользу общего дела.

Анатолий Гайдамака пришел в одесский музей не новичком, за его плечами серьезные работы, получившие широкое признание и хорошие отзывы в прессе, — Музей писателя Николая Островского в Шепетовке, удостоенный премии Ленинского комсомола, и филиал Государственного музея В. И. Ленина в Киеве. К работе, предложенной в Одессе, художник отнесся с большим интересом: море, архитектура, история, щедро одарившая этот



На стр. 2—5
Фрагменты экспозиции Одесского государственного литературного музея

город писательскими именами, литературными событиями, творческими связями, стали импульсом яркого образного решения. Широк диапазон тем и сюжетов нового музея, разместившегося в 24 залах одного из лучших зданий города: от первых свидетельств Пушкина, писавшего: «Одесса город европейский, вот почему русских книг здесь и не водится», через пушкинское время, с которого начинается русский период литературной жизни города, через залы, повествующие о зарождении демократической литературы, о герценовском «Колоколе», который транспортировался в Россию через Одессу, далее маршрут ведет к теме критического реализма, к революционной борьбе и становлению советской литературы. Завершается музейное повествование экспозицией, рассказывающей о книгах писателей, которые живут и работают в Одессе сегодня.

С Одессой, как рассказывают литературоведы, связаны судьбы 600 писательских биографий. Среди них крупнейшие писатели-классики: Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов, Леся Украинка, Иван Франко, Куприн, Бунин, советские писатели и поэты: Горький, Маяковский, Олеша, Катаев, Бабель, Багрицкий, Паустовский, здесь жили и работали Мицкевич, болгарский писатель Иван Вазов, революционер Георгий Димитров... Так что право создать первый в нашей стране художественный литературный музей Одесса выстрадала всей своей историей, своей судьбой. Несмотря на предельно сжатые сроки, отведенные для создания экспозиции, Гайдамака и группа молодых одесских художников сумели выполнить работу на высоком художественном уровне.

Дворец Гагариных, в котором разместился музей, расположен в самом центре Одессы на спуске, обращенном к морю, недалеко от Оперного театра, от Итальянской, ныне Пушкинской улицы, где жил поэт. Дворец представляет собой один из вариантов вольной, южной эклектики. Его интерьеры привлекли художника роскошью отделки и выразительностью архитектурных пространств: здесь вестибюль с барочной парадной лестницей и «золотой зал» с глубоким эркером, смотрящим в море, здесь комнаты, увитые «виноградной» лепниной, и охотничий кабинет своеобразной отделки. Словом, здание, отданное городским Советом под литературный музей, достойно необычайно многообразной биографии Одессы.

Однако, с точки зрения экспозиционных целей, дом Гагариных представляет собой малопригодную для музея анфиладу пышно отделанных помещений. После тщательно проведенной реставрации его архитектура оказалась настолько интересной, что стала восприниматься экспонатом, несмотря на то что красотами чистого стиля не отличается. Трудным оказался и основной экспозиционный материал: почти весь черно-белый, шрифтовой или рукописный, плоский и одномасштабный. Тут было над чем подумать.

Не повторяя последовательность экскурсионного маршрута (иначе читателю пришлось бы пройти 24 зала), сразу выделим принципы авторской идеи, на основании которых формируется образ музея,— это отношение к архитектурному пространству, понимание роли монументальной живописи в музее, обращение с экспозиционным оборудованием и материалом.

Отношение к архитектурному пространству: оно трактуется художником и как вместилище, и как экспонат. Два этих значения выступают здесь в сгармонированном и целесообразном виде: там, где архитектура обладает яркой выразительностью (лестница, «золотой» зал, «виноградные» комнаты), она как бы выставлена напоказ, посетитель может любоваться и красотой архитектурного убранства, и высоким качеством реставрации. Здесь экспонатура проявляет уважение к искусству архитектуры, она отступает от стены, делая шаг вперед, к центру, выстраиваясь в оси залов.

Там же, где архитектура нейтральна, ей предназначается роль вместилища литературного материала. В этих помещениях поверхности стен и потолка используются как место для развески экспонатов и как поле для изобразительной публицистики — росписи потолка и стен. Плафоны потолков и композиции на стенах выполняют задачу эмоционального и визуального сопровождения, погружающего зрителя в атмосферу времени, о котором идет речь.

Художник обращается к монументальной живописи для того, чтобы глубже и богаче раскрыть тему, заявленную экспонатами. Возможности монументальной живописи Гайдамака направляет в русло общего дела. В результате — перед нами не «концертная программа» из отдельных номеров, а спектакль сложной режиссерской работы.

Монументальная живопись — профессия Гайдамаки. Им создано более двух десятков больших композиций в архитектуре: росписей, мозаик, рельефов, архитектурных гобеленов. Все эти вещи в большей или меньшей степни автономны, как мы теперь говорим, наделены зарядом самоценности. Здесь, в музее Гайдамака избрал другой путь: под его руководством одесские художники создали росписи, полностью подчиненные задачам экспозиции, более того, эти росписи на стенах и потолках музея бессмысленны вне этих интерьеров и без этих экспонатов. Они способны действовать только вместе с тем материалом, который выставлен в зале. Их функциональная и эстетическая ценность обусловлена реальным контекстом.

Отношение к музейному оборудованию. Сейчас ему уделяется много внимания: каждый музей стремится иметь что-то редкостное — максимально удобное, нейтральное, невесомое. Оборудование стало не только предметом музейного тщеславия, но и само превратилось в экспонат: крепления из сверкающего металла, прозрачные материалы стеллажей, особые стекла, специальная светотехника. Всего этого дорогостоящего дизайн-оборудования в распоряжении Гайдамаки не было.

Одесский музей показывает свои материалы с помощью старинной мебели: столов, консолей, шкафов, книжных полок, рам — всего того, что ценой больших усилий собирали сотрудники. Этим Гайдамака демонстрирует подчеркнуто музейный прием, который достиг вершины в теме письменного стола — этой «рабочей лошади» писателя. Соавтора, друга, свидетеля, мучителя. Недаром Марина Цветаева очеловечила стол, она писала: «Да, был человек возлюблен, и сей человек был стол».

Письменный стол — дерзкий символ писательского музея, убедительный своей емкой простотой. Без бутафории, без оформительства, но не нарушая дистанции, художник показал самые обыкновенные, всем знакомые столы — старые и не очень старые. Показал, восхитился, научил уважать, независимо от благородства отделки или ценности материала. Но сделал это как тонкий и чуткий мастер: в одном случае расписал стол целиком, в другом — слегка подкрасил, в третьем — раскрыл все дверцы, выдвинул все ящики... И стол приобрел особое значение, превратился в поэтический символ. Сей стол стал человек.

И все же обширный, мелкий материал музея не только не разместился бы на столах, полках и в старинных шкафах, но, что гораздо важнее, не организовался бы как стройное и выразительное зрелище.

Нужно было найти такой прием, с помощью которого экспонат, не теряя своего значения, воспринимался бы элементом более важного целого, элементом музея. И Гайдамака такой прием нашел — он создал своеобразный «театр рам» — больших и маленьких, пышных и строгих, но всегда отвечающих стилистике времени.

Рамы, рамки, рамища... И такая большая, как в теме Маяковского, и совсем изящная, как в рассказе о предреволюционной поэзии Одессы. Задействованы рамы всех мастей и оттенков, напоминающие виньетку и похожие на конструкцию театрального портала. Конечно, этот прием заимствован из арсенала театральной выразительности, но в данном случае он пришелся к месту, потому что выполняет не украшательскую, а конструктивно организующую роль.

Я рассказываю об искусстве экспозиции, о художественных приемах и профессиональных установках автора Одесского литературного музея, а увлекательнейшая литературно-содержательная сторона, к сожалению, остается вне сферы моего внимания. Но есть в экспозиции тема, которую невозможно обойти, которая заслуживает подробного описания,— это Великая Отечественная война, писательское участие в которой останется в истории и подвигом, и откровением.

«Мы учились стоять под огнем в эти горькие дни». Константин Симонов.

Первый секретарь Союза писателей СССР Г. Марков назвал это время важным уроком для всей многонациональной советской литературы. На юбилейном пленуме Союза писателей он сказал: «Героическое время массового мужества, отваги, самопожертвования навечно вошло в нашу литературу. Тема героизма советского народа того периода всегда будет привлекать внимание новых поколений писателей».

Как же решает эту тему художник?

Он строит ее на контрастной выразительности документа и символа. Документом в данном случае является фотография: от маленького изображения, размером в блокнотный листок (известный портрет Симонова в военной форме с трубкой), до очень большого, в стену, фотоувеличения и фотомонтажа (фрагменты сражений, оборонительные рубежи). Здесь же в роли неоспоримого документального факта выступают страницы центральных и фронтовых газет, блокнотные записи писателей.

Документальный материал по преимуществу плоский, а предметный — объемный: это старые, хорошо послужившие пишущие машинки военных корреспондентов. Маленькие и большие портативные и кабинетные машинки (сгруппированные в выразительные композиции) превращаются в идейно-художественный символ времени. Здесь же драгоценные реалии тех лет: именной пистолет, трубка. Подчеркнем, что приемом противопоставления документа и образа Гайдамака пользуется очень умело и не только в этом зале.

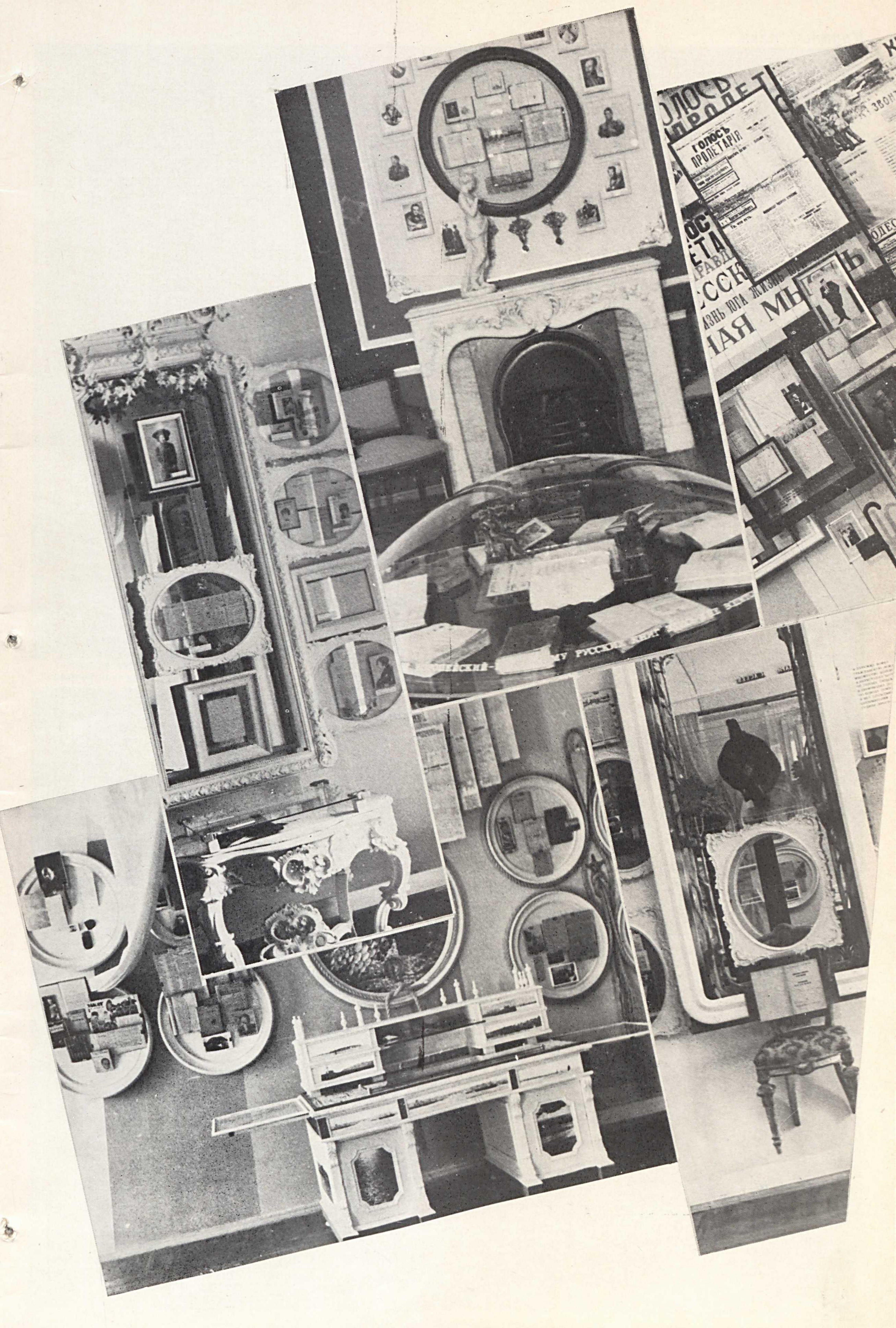
В одесском музее много находок, художественных «мелочей», которые заслуживают подробного анализа,— это и оборудование для показа литературы современных одесских писателей, и фотомонтажи, работающие и как документ, и как метафора; это и объемные предметные натюрморты, проходящие как тема через весь музей, и многое другое, о чем не сказано в этой статье. Но жизнь музея только началась, еще не все сделано, многое в процессе становления.

Если исходить из того, что Гайдамаке близка идея музея как живой меняющейся целостности, как открытой формы, то и относиться к нему следует как к явлению, способному к совершенствованию, дополнению и развитию. В процессе доведения и додумывания деталей и частностей многое изменится и уточнится, как, например, форма медальонов в «золотом зале», тема первой русской книжной лавки Одессы, парадный вестибюль. Величественнее зазвучит пушкинская тема — начало начал нашей литературы, ее высшая точка и точка отсчета.

Описывать подробно неудавшиеся частности нет нужды: автор знает о них. «Искусство не имеет границ, и ни один художник не владеет совершенством»,— сказал древний мудрец.

Итак, художником решены задачи высшей категории сложности: раскрыта атмосфера творчества, воплощен поэтический образ города, сопоставлены литература и время, показаны эпохи во всем многообразии закономерного и случайного, лиц и событий.

Мы убедились в том, что художник нужен музею как воздух, но художник особого склада. Одесса его нашла. Первый художественно решенный городской литературный музей можно отметить звездочкой на воображаемой музейной карте нашей страны.


ГОЛОСЪ ПРОЛЕТАРІЯ
ЖИЗНЬ ЮГА

Крупный план

Хрустальная музыка люстр

Арина Полянская

Лидия Фомина, Тимур Сажин

Ансамбль люстр. Хрусталь, горячее формование; хромированная сталь

Демонстрационно-выставочный и научно-пропагандистский центр Государственного научно-исследовательского института стекла Минпромстройматериалов СССР. Москва



Фото С. Онанова

Вы входите в зал, и вас завораживает красота представленного действа: белоснежный интерьер и заполняющее весь верхний объем его искрящееся хрустальное кружево люстр. Внизу, подобно самоцветам, мерцают предметы из стекла и хрусталя. Мерцают как драгоценный отблеск, как отзвук той торжествующей хрустальной музыки люстр, которая «правит бал» в этом зале. И вы окунаетесь в магический мир музыки — музыки стекла.

Это о выставочном зале Центра стекла, расположенного в одном из памятников русской архитектуры — культовой постройке XVII века.

Творческое содружество реставраторов, архитекторов и художников возродило это здание к новой духовной жизни и явило пример должного бережного отношения к архитектурному наследию и преемственности в развитии культуры. Длительные сложные восстановительные работы, проведенные объединением «Союзреставрация» под руководством авторов проекта реконструкции С. Кравченко и Е. Воронцовой, позволили открыть и сохранить подлинную пластику зодчества XVII века, поющую красоту линий русской сводчатой архитектуры. Новое предназначение сооружения — размещение в нем выставки художественного стекла и хрусталя — определило белоснежную лаконичность поверхности стен и сводов интерьера.

Сложная задача размещения в здании старой культовой архитектуры современной экспозиции стояла перед ее авторами — архитекторами И. Пяткиным и А. Козловым. Стремление сохранить цельность внутреннего пространства церкви, уникальность ее интерьера подсказало им создание экспозиции, которую можно определить как «свободно плавающая».

Ритмично-волнистые линии подиумов скульптурного характера как бы подчеркивают пластическую выразительность архитектуры, вторят плавному движению дуг, подхватывают мелодию сводов и органично организуют интерьерное пространство, не вступая в конфликт с логикой архитектурного окружения. Огибая мощные опоры, свободно «растекаясь» по залу, разновеликие и разновысокие объемы подиумов создают возможность для многовариантного размещения экспонатов. Черно-белое решение экспозиционного оборудования образует фон, который в наибольшей степени выявляет цветовые, пластические и фактурные особенности представленных образцов художественного стекла.

Лучшие произведения ведущих мастеров отечественного стеклоделия собраны в этой экспозиции. И как символическое светозарное воплощение эстетических качеств стекла, парят в интерьере воздушные объемы хрустальных люстр. Их авторы, художники Лидия Фомина и Тимур Сажин, давно зарекомендовали себя опытными мастерами светостеклопластики. Широко известны их совместные профессиональные работы в Культурном и Торговом центрах Олимпийской деревни, во Дворце культуры ЗИЛа, посольстве СССР во Франции и других объектах. Предложение создать люстры для Центра стекла заинтересовало их уникальностью творческой задачи. Светильники, сделанные сегодня, в 80-е годы XX века, должны были гармонично войти в архитектуру XVII века, как бы слиться

с ней. Кроме собственно функциональных световых задач, люстры становились «вечным» художественным экспонатом, предметом созерцания, своего рода символической ценностью, подтверждающей и развивающей тему интерьера. К тому же специфика современного назначения здания требовала организации особой атмосферы торжественности, парадности (но не строгости и официальности), повышенной эмоциональной напряженности — и в достижении этой цели светильникам отводилась ведущая роль.
Приступая к работе, Л. Фомина и Т. Сажин изначально отказались от стилизаторски-антикварного решения. Путь реминисценций не привлекал их. В русских церквах паникадила в основном были из металла — литой бронзы или серебра. Аналоги — стеклянные люстры — в культовых зданиях XVII века не встречаются. «Чувство интерьера», творческая интуиция и опыт подсказали художникам верный ход в образно-пластическом, цветовом и композиционном разрешении художественной задачи. Взяв за конструктивную основу классическую форму люстры, Л. Фомина и Т. Сажин спроектировали и блестяще реализовали в материале уникальные пластические произведения, решенные на современном художественном языке. Традиционная форма и новаторство пластики сталкиваются, пересекаются в этой работе и творческой воле ее авторов демонстрируют пример гармонического единения двух начал.
Художники отказались от традиционной огранки хрусталя как очень трудоемкой, а к тому же привносящей определенную холодность в образное решение. Не повторена и старая литейная технология. Для металлических конструкций была выбрана блестящая хромированная сталь (конструктор-инженер И. К. Богуславский). Легкий серебристый металл воспринимается как звенящая нота, как струнный звук в общем звучании хрустальной композиции. Применение ручного способа горячего формования стекла определило скульптурный, пластический характер люстр.
Профессиональное владение художниками материалом, знание тайн и особенностей стекла позволили авторам непосредственно участвовать в выполнении работы на Гусевском хрустальном заводе. Было вылеплено около семи тысяч хрустальных рифленых элементов, формой напоминающих лист. Собранные на металлических стержнях-ветках, эти листочки вырисовывают общий силуэт, образуют конкретную форму люстры. «Недосказанность» ее лепной пластики, выразительность ее фактуры дают зрителю широкий выбор образных ассоциаций: крона дерева, заснеженная природа, воздушное облачко, тема огня, венка... Рукотворность этих люстр, неповторимость их каждого хрустального элемента создают впечатление живой материи, дышащей массы стекла, вибрирующей, меняющейся, находящейся в постоянной динамике.

Теплота пластического образа стекольной композиции, своего рода одушевленность его аккомпанирует тональности интерьера русской храмовой архитектуры, вносит ту живую одухотворенную ноту, которая всегда отличала русские национальные традиции в искусстве.
Желание не прервать связь времен, бережное отношение к пластической красоте и образной целостности архитектуры руководило художниками на всех этапах их работы. Подчиняясь трехнефному построению интерьера, авторы размещают люстры в подсводном пространстве нефов (по три в каждом), выявляя и повторяя композиционный ритм зала. Все вместе эти люстры образуют симфонизированную композицию, которая воспринимается как хрустальный оркестр, где партию «соло» ведет огромная люстра подкупольного пространства. Ее размеры определены пустотой алтарной стены, образовавшейся из-за отсутствия иконостаса, раскрытостью, оголенностью ее обширной плоскости, которая требовала какого-то заполнения.

Искрящийся объем большой люстры охватывает всю зону предалтарного пространства, успокаивает зияющую пустоту стены и становится доминантой всего интерьера. Зрительная легкость и воздушность этой многоярусной свето-пластической композиции удивительны, учитывая ее фактическую тяжесть (650 кг) и размеры (4 м высота ×3,8 диаметр).
Бесцветный хрусталь был выбран художниками как наиболее удачный материал для тактичного вхождения в заданный интерьер. (А велик соблазн создания на фоне чисто белых стен активной цветовой композиции!)
Прозрачные, декоративно-пластические объемы люстр как бы зависают хрустальной дымкой, тают, растворяются в интерьерном пространстве, не нарушая его общего образного строя. И только черные, опаленные концы стекла (будто духи огня — саламандры, играючи, оставили свой след) образуют трепетно-ажурный рисунок контура объемов люстр. Эффект графичности, примененный здесь, прочитывается особенно ясно при дневном освещении, когда живая изящная графика люстр вступает в контрастную взаимосвязь с белыми массами монументальных сводов.
Авторы выделяют цветом (введением акварельно-нежного аметистового оттенка) центральную из девяти трехнефных люстр и подкупольную люстру, как бы подтверждая и закрепляя их ведущую, солирующую роль в общем композиционном решении плафонного пространства. Спокойно-холодное звучание этого цвета днем сродни тем тихим аккордам, той общей задумчивой «музыке лада», которой наполнена атмосфера интерьера при дневном освещении.

«Оркестр» на местах. Просто сейчас антракт. Но вот зажигается свет. Звучание цвета в хрустале оживает, становится теплым и переливчатым. Вступает в свои права «оркестр», и звучит торжествующая хрустальная музыка люстр, которая правит бал в этом зале.

*

Хрустальный ансамбль люстр, созданный Лидией Фоминой и Тимуром Сажиным для Центра стекла, продолжает то направление в жанре «светового действа», когда яркое пластическое начало светильников выводит их на уровень монументально-декоративного произведения, способного быть основным организующим элементом в интерьере. Свежее образно-пластическое решение, новаторский подход в использовании известных приемов технологии сделали эту работу этапной не только в творческой эволюции ее авторов, но и в общем развитии молодого искусства светостеклопластики.

Говорят художники

Виктор Лебедев
архитектор

Авторы выполнили большую работу и сделали это со вкусом и тонким пониманием ансамбля интерьера. В контрасте суровости, плотности стен древней архитектуры и хрустальной ажурности, «живописности» светильников найден ключ правильного решения общей задачи. Мерцающие, прозрачные, как воздух, люстры не закрывают напряженности линий сводов, а как бы накладываются на них, не нарушая архитектоники сооружения. Ажурность, трепетность контура делают эти произведения похожими на хрустальные цветы, распустившиеся на фоне гладких поверхностей стен. Это придает интерьеру ту нарядность, которая соответствует новому назначению здания. Несмотря на свою прозрачность люстры имеют точный общий рисунок. Отдельные элементы — веточки — вписываются в конкретную геометрическую форму чаши. Это важно, так как не потеряна крупность, общая архитектура формы, которая объединяет мелкие детали.
Несколько слов хотелось бы сказать о сомасштабности светильников с интерьером. По размерам эти люстры весьма значительны, но благодаря прозрачности материала они как бы растворяются в пространстве. Будь они меньше, то, возможно, не хватило бы того «богатства», нарядности люстр, которые поставлены в контраст с плоскостями стен. Думается, что масштаб в данном случае выбран удачно.
Новое убранство интерьера очень органично соединилось со старой архитектурой, и в этом большая удача авторов.

Владимир Муратов
художник

В новой работе Л. Фоминой и Т. Сажина меня очень привлекает яркая образно-ассоциативная связь с природой. Каждая люстра воспринимается как какое-то прекрасное растение, а весь ансамбль — как сказочный стеклянный сад.
Несмотря на то что люстры решены модульно, в них присутствует живость, легкость и драгоценность. Глядя на них, представляешь себе бальный зал. (Если бы снимался фильм о Золушке, то первый ее бал снимали бы именно здесь.)
Авторы тонко прочувствовали архитектуру и тот образ чистоты, легкости и красоты, который заложен в ней, и смогли выразить это в своих произведениях. Люстры получились очень «стекольные», интерьер смотрится цельным, и во всем присутствует поэзия — а это самое главное.

Борис Милюков
художник

На протяжении ряда лет наблюдая за творческим развитием Л. Фоминой и Т. Сажина, должен отметить, что именно в последней своей работе они ярко проявились как художники-монументалисты.
Люстра — это уже сама по себе архитектура, и органичное внедрение ее в интерьер — всегда сложная задача для авторов. В данном случае художники решили ее успешно, корректно введя современные декоративно-монументальные произведения в старую архитектуру.
Свежесть и новизна решения отличают весь ансамбль люстр. Но особенно удачной, на мой взгляд, является огромная подкупольная люстра, металлические конструкции которой выстраивают интересный графический рисунок. И металлическая арматура, и хрустальные элементы — все работает на образ. Являясь основным художественным элементом интерьера, люстры стали как бы символом, «действующими экспонатами» музейной экспозиции Центра стекла.

Владимир Цигаль
скульптор

Скульптурность, рукотворный многогодельный характер этих светильников делают их уникальными художественными произведениями стекольной пластики. Вся композиция люстр производит впечатление изумительного зрелища, чуда, созданного из хрусталя и металла, света и цвета.



Продолжаем разговор на тему, которую мы условно назвали «новости традиции» (см. «ДИ СССР» № 11 — 1983; № 4 — 1984; № 7 — 1984).
Мы уже говорили о роли художников-профессионалов в развитии народной традиции. В этой подборке речь пойдет о новом аспекте этой темы — о возрождении давно угасших очагов народного искусства. В этом случае задача во многом усложняется. Такая работа требует не только знания художественной традиции промысла и интуиции для ее современной интерпретации, но и реконструкции отсутствующего этапа в развитии промысла. Для этого нужна склонность к исследовательской деятельности, к некоторой, скажем так — научной фантазии.
Словом, это особая форма творчества, примеры которого сегодня есть в разных регионах нашей страны, в разных жанрах. Нам показалось, что это направление работы — очень важный момент в современной практике народного искусства.

«Молодая луна» таджикских ювелиров

Елена Негматулаева

В начале XX века ювелирное искусство таджиков переживало упадок и едва не исчезло. Связано это с целым рядом причин. Раньше каждый отдельный мастер изготавливал только один вид изделий. Так, например, в Бухаре были мастера колец, мастера подвесок и серег. Для того чтобы украсить изделия драгоценными или полудрагоценными камнями, ювелиры обращались к особой корпорации мастеров. Такая узкая профессионализация очень осложняла воспроизводство традиций, тем более в условиях ее угасания.
Развитие современной технологии, которая давала более высокое качество изделий и была экономичной с точки зрения сырья, трудовых затрат — сводило на нет дедовские приемы и рецепты, но с ними вместе уходили и некоторые эффекты, отличающие работы старых ювелиров.
Творческая мастерская при Художественном фонде Таджикской ССР во главе с Виталием Ивановым вот уже несколько лет в авангарде небольшого отряда местных художников-ювелиров взялась за нелегкий труд воссоздания утерянных звеньев в цепи истории развития ювелирного искусства таджикского народа. Начинали они с копирования самых разнообразных видов украшений, сохранившихся до наших дней в частных собраниях, как у М. Фофановой — поэтессы-переводчицы таджикской поэзии, либо в музеях Душанбе.
Художники много ездили по республике, знакомились с народными мастерами, изучали их технологию и инструментарий. Так, художникам удалось раскрыть «секрет старения» изделий. Такой прием использовали бухарские ювелиры при изготовлении браслетов: специально найденное соотношение толщины листа металла (серебро) и формы при нагреве давало некоторую деформацию, образуя своеобразные «вмятины». Они и придавали браслетам дополнительный художественный эффект — «патины» времени.
Исследования художники ведут и в археологических экспедициях. Изучая наследие прошлого, постигая эстетические особенности и технические приемы старых ювелиров, художники постепенно от копирования переходят к варьированию в рамках традиций, разрабатывают модели украшений, соответствующих канону, но уже несущих отпечаток их индивидуальности. Иногда художники умышленно повторяют изделие народного мастера прошлого: «Работая по образцам,— объясняют они,— постигаешь азбуку изобразительного искусства... копируя, осваиваешь традиционные приемы, характерные мотивы орнамента, способы обработки». Характерной работой художников этого периода можно назвать ансамбль «Тавк». Это этнографический повтор с попыткой воссоздания недостающих элементов ансамбля.
Виталий Иванов переехал в Таджикистан несколько лет назад, влюбившись в национальное искусство таджикского народа. Ему, выросшему вдали от солнечного края гор и пустынь, хотелось познать глубину творческих замыслов народных мастеров, овладеть секретами их ремесла. Искусно владея разнообразными техническими приемами обработки металла — ковкой, плетением, выколоткой, зернью, филигранью, чернением и др., он как бы суммировал ремесленные навыки мастеров некогда разных цехов. Но, пожалуй, не менее важно и то, что он воспринял, безусловно уже в современной интерпретации, существовавшее в таджикской традиции философское отношение к символике ювелирных изделий и семантике камня. Так, в работе В. Иванова — ожерелье «Анор» смыслом исполнено все: небольшие бляшки ожерелья означают зарождение жизни; сбегающие волнами цепочки с подвесками — животворящий водный поток; в центре — стилизованный плод граната. Плод граната, по мусульманской символике, обозначает плодородие, а в языческих верованиях олицетворял надежду на воскресение, в представлениях таджиков связывался с понятиями чистоты, невинности. От граната вновь «спускаются» небольшие бляшки-«семена» — жизнь продолжается. Числовая символика подвесок: 3, 3, 5 — нечетная — признак удачи, счастья; 7 — совершенство — соединение начала, середины и конца. В этом изделии художник применяет ковку, плетение, ручную выколотку, зернь, филигрань — излюбленные технические приемы таджикских мастеров. Плавность линий, осмысленность пропорций, сбалансированность цвета — белый, голубой, красный — придают ожерелью гармоничность и цельность, присущие старым изделиям.
Интерес представляют и работы Ирины Иванниковой; в прошлом ученица В. Иванова, с 1979 года она работает как самостоятельный художник. Ей принадлежат оригинальные авторские разработки традиционной для таджикских ювелиров темы «мехи нав» — молодой луны. В украшениях невест на Востоке до сегодняшнего дня сохранилось изображение луны. Небесное светило присутствует здесь как символ плодородия. У таджиков и узбеков уже в детстве среди первых серег, которые отец дарил дочери, были серьги в форме полумесяца. Это своего рода пожелание ей в будущем большого потомства. «Мехи нав» И. Иванниковой обычно представляет собой ансамбль украшений. Ожерелье состоит либо из кораллов, либо из металлических (мельхиор — сплав никеля и меди) шариков, а иногда камни дополняют металл. В ожерелье «мехи нав» обилие подвесок самой разнообразной формы придают полумесяцу особую торжественность и красоту сверкающего небесного светила. К ожерелью добавляются серьги на зажимах, изображающие полную луну, и браслеты с зернью, символизирующей космос.
Эти вещи свидетельствуют, что художникам удалось не только овладеть технологией старых мастеров, воссоздать облик традиционных изделий, но и обрести ту свободу варьирования в канонической системе, которая была свойственна старым мастерам.
Работа по воссозданию и развитию традиционного народного ювелирного искусства таджиков для В. Иванова и И. Иванниковой не просто увлечение экзотикой. Это сознательная работа специалистов по реставрации традиции. И делают они ее увлеченно, высокопрофессионально и, что, пожалуй, важнее всего — с чувством ответственности перед культурой.

Возрождение многоцветной Гжели

Марина Аграновская

«Гжельская майолика... представляет собой одно из самых интересных явлений в истории керамики вообще» — так оценивал майолику Гжели ее величайший знаток и ценитель А. Б. Салтыков. Возрождение расписной майолики, восстановление этой прерванной более 150 лет назад традиции, — пожалуй, одна из самых сложных и наболевших проблем, стоящих перед Гжельским производственным объединением. Новый «майоликовый стиль» остается пока мечтой, но основы его все же закладываются вопреки всем организационным и техническим трудностям, и результаты работы художников Гжели, всерьез обратившихся к майолике, настоятельно требуют осмысления. Майолика В. Петрова, Н. Туркина, Е. Фроловой, В. Фукса, И. Хазовой демонстрирует разнообразие и почерков, и подходов. Многостильность сегодняшней гжельской майолики определяется в значительной степени своеобразием ситуации, в которую попадает художник, пытающийся восстановить эту традицию.
Второй половиной XVIII века исчисляется вся жизнь гжельской майолики, однако мы увидим преломление традиций майолики и в ее непосредственном преемнике — полуфаянсе и в современном фарфоре Гжели. Долгое время майолика жила в гжельском промысле как бы подспудно, и современный художник, занявшись майоликой, попадает в положение необычное: воскрешая угасшую традицию, он должен включить ее в живую традицию развивающегося гжельского промысла, а изучая гжельскую майолику как однородную художественную структуру, он в то же время не может игнорировать богатое и разнообразное наследие двух веков развития русской керамики, которое мы называем одним словом — Гжель.
Гибкость в интерпретации традиции можно считать характерным для Гжели подходом к наследию. Стремление к конструированию нового стиля, его синтезированию ощущается в работах многих художников Гжели, занимающихся майоликой. Очень интересно в этом смысле творчество молодого художника Николая Туркина, пришедшего на Гжель два года назад после окончания Абрамцевского училища. Стиль Туркина, своеобразный, яркий, легко узнаваемый, еще нельзя назвать сложившимся, однако художник уже нашел свой путь в майолике, свою методику.
Изначальная «лубочность» гжельской майолики для художника — как бы мост, соединяющий майолику со всем многообразием явлений, основанных на наивно-реалистическом ви́дении. Опираясь на традиции Гжели, художник выходит далеко за рамки собственно гжельской стилистики, и если в традиционной майолике «лубочность» была одной из черт, то у Туркина майоликовое изделие становится средством для освоения традиций художественного примитива.
Правда, следует оговориться: активная переработка традиции молодым художником определяется внешними обстоятельствами, а именно — техникой. Работы Туркина — пример того, как технические новшества, порой вынужденные, ощутимо влияют на художественный строй вещи. Осуществить традиционную роспись по сырой эмали у художника практически нет возможности. По эмали Туркин расписывает только мелкую скульптурную пластику, а создавая относительно крупные работы — сырные доски, солонки, кувшины, кружки, банки, он как бы имитирует традиционную технику, делая роспись подглазурными пигментами и солями металлов по белому ангобному покрытию. Палитра художника сохраняет традиционное для майолики четырехцветье: зеленый, коричнево-фиолетовый,

желтый, синий, но цвет обогащается оттенками, появляются почти акварельные размывы, мягкие тональные переходы. Ограниченные ребристыми рамками, фрагменты росписи эффектно контрастируют с естественным красно-коричневым цветом черепка, не покрытого ангобом.

Сложная многоцветная роспись приобретает в работах Туркина самоценность, и это — результат качественно иного, чем у мастеров XVIII века, понимания художником композиционной структуры майоликового изделия. В традиционной майолике вся поверхность сосуда или тарелки воспринималась мастером как поле для росписи. Каждый изобразительный мотив — будь то растение, птица, архитектурный пейзаж — трактовался плоскостно, выступал как элемент орнамента. Сложная форма кумгана, квасника или кувшина определяла композицию росписи, ее ритмику. Роспись опоясывала сосуд ярусами, свободно перетекала по его поверхности, подчеркивала его скульптурность. В безусловном диктате объема секрет удивительной слаженности этих сосудов — вычурных, богато декорированных росписью и лепной скульптурой.

В работах Туркина это единство формы и цвета распадается. От орнаментально-плоскостной разработки росписи художник приходит к сюжетной: роспись превращается в сценку, приобретает свое внутреннее пространство, свою композицию, не зависящую порой от формы изделия. Не случайно меняется ассортимент изделий: место фигурных сосудов занимают сырные доски, простые и цельные по объему банки, в которых чередование сюжетных сцен с орнаментальными вставками не вступает в противоречие с объемом.

Причина факультативности пластического начала в работах Туркина, пожалуй, только отчасти в том, что художник — скорее живописец, чем скульптор, по своему дарованию. (В мелкой скульптурной пластике Туркин демонстрирует вполне профессиональное владение формой — его работам свойственна та обобщенность лепки в сочетании с живописью, характерностью, которая всегда отличала лучшие образцы гжельской скульптуры.) То, что в работах Туркина форма как бы отходит на второй план, — проявление определенной и более общей тенденции станковизации прикладного искусства в Гжели. В частности, опасность этой тенденции в данном случае не в том, что разрушена традиционная система соотношений форма—роспись. Сложную сюжетную роспись, очевидно, принципиально невозможно подчинить традиционной форме фигурного сосуда, поэтому разрушение традиционной структуры неизбежно при той эволюции, которую претерпевает роспись у Туркина. И пока можно только пожалеть, что пластика вещей — первооснова гжельской майолики — гончарство остается пока вне сферы внимания художника.

Именно обособленность росписи дает художнику возможность экспериментировать, насыщать ее новой стилистикой. Порой обескураживающее смешение художественных принципов в работах Туркина все же не так произвольно, как может показаться на первый взгляд. Стилистическая многослойность присуща и традиционной гжельской майолике. Майолика Гжели — это XVIII век с его переходной эстетикой, которую определяют, с одной стороны, устоявшаяся образная система предшествующей эпохи, разрушающийся, но все же стойкий изобразительный канон, с другой — реалистическое видение, открывающее художнику мир в его конкретности, достоверности. Эту двойственность изобразительного языка художник переносит в свои работы, то намеренно разрушая канон, то цитируя его. Характерные для гжельской майолики мотивы — условный архитектурный пейзаж, прообразы которого можно увидеть на клеймах строгановских икон и пряничных досках, фантастические многоярусные деревья, нарядные сказочные петухи — соседствуют в росписях Туркина с меткими натурными зарисовками, картинками из жизни подмосковного городка, той же Гжели. Сцены чаепитий с уютной домашней атмосферой, с фронтальностью поз, как бы «предстоянием» степенных и безмятежных героев, напоминают городецкие застолья; застылая скованная пластика влюбленных пар, словно позирующих перед зрителем, идет от старых парадных фотографий, а изображая мечтательную гитаристку, художник вдохновляется преувеличенно чувствительными строками «жестокого» романса. В росписях Туркина нет претензии на историзм: порой детали изображаемого быта, костюмы, характерность типажей (стеснительная барышня, манерная барышня, галантный кавалер) воссоздают идиллически-патриархальный облик тихого русского городка прошлого века; порой появляется вполне современный персонаж на фоне стандартных новостроек, но настроение работы всегда определяет все та же фольклорная интонация.

В подходе художника к особой стилистике примитива есть много привлекательного — способность уловить ту душевную уравновешенность, простосердечие, непосредственность, которыми особенно радует нас наивный реализм. Туркину удается избежать пагубной для современного художника-профессионала «игры в примитив», ложных перефразировок, псевдонаивности. Ироническая отстраненность, гротесковые оттенки, лукавая доброжелательная пародия помогают художнику взглянуть на созданный им мир со стороны. Предметом шутливой интерпретации становятся, например, сопровождающие «картинку» надписи. Художник пародирует их серьезность, важный дидактизм, иллюстративность: «Писал неизвестный художник Николай Туркин в 1984 году, деревня Фенино» или «Сегодня у нас будет хороший ужин».

Работам Николая Туркина еще рано давать окончательную и тем более однозначную оценку. В поиске художника еще много стихийного, им еще не найден «закон стиля», который позволил бы переплавить все вдохновляющие его истоки в единую художественную целостность.

Однако некоторая дробность стиля на первых порах, пожалуй, неизбежна при той широте подхода, который отличает майолику Туркина. В работах художника как бы сконцентрированы возможности развития стиля в разных и очень интересных направлениях. Эти возможности порой серьезно разработаны, а порой лишь конспективно намечены, но то, что художник очерчивает в своих произведениях широкий диапазон прочтения давно угасшей традиции, делает его начинания особенно ценными для становления новой гжельской майолики.

Расписная береста Устюга Великого

Татьяна Олейник

Принципы практического освоения художественного наследия народных мастеров прошлого имеют свои особенности в зависимости от специфики конкретного вида искусства, особенностей его исторического развития.

Так некогда славен был Устюг Великий своими древними традициями декоративно-прикладного искусства. Становление и развитие самобытных форм художественной деятельности в Великом Устюге относится еще к XIII—XIV векам. Известно, что в XVI—XVII веках город превратился в один из крупнейших торгово-ремесленных центров Русского государства, а его искусство представляло значительную страницу в истории русской культуры. К этому времени расцвета Устюга Великого сложились местные художественные школы и стилистические направления.

Начиная с XVIII века, по мере уменьшения значения Севера в экономической структуре Русского государства, Устюг Великий постепенно становится городом местного значения. Его искусство с тех пор приобретает черты традиционализма, снижается объем производства местных промыслов. Все последующее развитие художественных ремесел Устюга Великого вплоть до XX века происходило под знаком пышного, сказочно-великолепного декоративного стиля русского искусства XVII века. Консервация стиля, с одной стороны, и угасание целого ряда производств — с другой, отмечаются уже в XIX веке. Среди прочих ремесел угас промысел расписной бересты.

Тем более интересен опыт обращения к давним местным традициям молодой художницы из Устюга Великого Лабутиной Татьяны Юрьевны. Она сравнительно недавно окончила Абрамцевское училище и работает на фабрике «Великоустюжские узоры», выпускающей также изделия из бересты. В коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства, на недавней выставке «Береста России» представлены туеса и коробочки из бересты Лабутиной.

В своих работах художница обращается к одному из наиболее богатых традициями северорусских видов росписи, издавна бытовавшему в Великом Устюге и на Северной Двине. Дошедшие до нас памятники северной народной росписи по дереву — расписные сундуки и короба относятся к XVII — началу XVIII века. Местная традиция росписи по дереву была тесно связана с древнерусским живописанием. Мастера травного орнаментального письма из Великого Устюга, славящиеся своим искусством, часто призывались в русскую столицу для живописных работ. Они, например, участвовали в украшении Коломенского дворца. Художественные традиции, создававшиеся мастерами Великого Устюга, существенно повлияли на сложение стиля развившихся позднее крестьянских школ росписи по дереву на Северной Двине и ее притоках.

В своих работах Татьяна Лабутина опирается на традиции росписи Великого Устюга XVII — начала XVIII века, но в ее творчестве ощущается также влияние северодвинских крестьянских росписей. Туесок «Танец» расписан по естественному фону бересты, слегка подтемненному лаковым покрытием. На нем изображена танцующая пара: девушка в коричневой юбке, зеленой кофте и сапогах, а также юноша современного облика: свитер, полосатые штаны, заправленные в сапожки, длинные волосы. Фигурная композиция размещена среди растительных завитков и каллиграфически исполненных приписок-«усиков» с черными мелкими ягодками. Она обрамлена полосой геометризованного орнамента из красно-зеленых треугольников и полукругов. Сходный прием был одним из стилистических признаков в белофонных северодвинских росписях. Декоративная обработка соединительного шва в изделиях Татьяны имитирует узорчатый замок при помощи ряда чередующихся красных и зеленых вытянутых зубцов с кружками на вершинах. Роспись туеса имеет плоскостный характер, образы ее условны, колорит построен на сочетании красновато-коричневых и густо-зеленых цветов. Цвета локальны, без какой-либо светотеневой проработки, плоскостность подчеркнута черной контурной обводкой. Художница, несомненно, опирается не только на белофонные северодвинские росписи, но воспроизводит и стилистику росписи, известную по росписям сундуков Великого Устюга XVII—XVIII веков. Тогда в Великом Устюге существовало крупнейшее производство сундуков. Помимо декоративной обработки функциональных деталей, сундуки зачастую украшались росписью. Чаще всего она располагалась на внутренней поверхности откидной крышки. Росписи эти обычно представляли собой различные жанровые или сказочные сценки на фоне растительного орнамен-







та. Излюбленным мотивом этих орнаментов был специфически трактованный тюльпановидный цветок. Растительные мотивы заполняли плоскость, начинаясь как бы за ее пределами. Гамма этих росписей чаще всего строилась на преобладании красновато-коричневых и густо-зеленых оттенков. Характер росписи графичен, это подчеркнуто и черной контурной обводкой мотивов. Эти художественные приемы использует в своих росписях и Т. Лабутина. В районах Великого Устюга помимо городского ремесленного производства дорогих сундуков существовал, по-видимому, крестьянский промысел по производству лубяных коробов, также украшавшихся росписями. Наиболее ранние известные крестьянские росписи — на лубяных коробах XVII — начала XVIII века. Их отличие от устюжских заключается в основном в уровне мастерства, а также в некоторых особенностях трактовки общих мотивов, отражающих обычную трансформацию городского искусства в крестьянской среде.
Современная художница не копирует старые изделия, но творчески перерабатывает стилистику нескольких близких художественных центров. Композиции ее росписей подчинены форме предмета, а персонажи и сам сюжет — остросовременны. Введение современных примет в традиционную стилистику — привычный прием в русском народном искусстве. Можно указать, в частности, на известные ярославские теремковые прялки со сценами чаепития, где по формам самоваров можно датировать время создания прялки с точностью до десятилетия.
Нововведения художницы в ее росписях по бересте: обращение к традициям нескольких близких художественных центров, использование современных деталей в сюжетах — все это имеет еще одно объяснение.
Образное содержание традиционной росписи по бересте было тесно связано с ее формально-стилистическими приемами и образовало настолько замкнутую систему, что вариативные возможности в ней относительно ограничены. В этом и заключается сложность воссоздания этой традиции. Отсюда и попытки художницы использовать традиционные стилистические приемы близких промыслов.
Хотя не всегда эти попытки удачны, в целом направление работы молодой художницы по освоению забытой художественной традиции безусловно представляет интерес.









На стр. 12
В. Иванов,
И. Иванникова
Нагрудные украшения
Серебро, кораллы,
бирюза

Татьяна Лабутина

Т. Лабутина
Туеса
Береста, роспись

На стр. 13
Н. Туркин
Банки, сырные доски,
кувшин, солонка
Майолика





В объективе дизайнера

Алексей Тарханов

В Центре технической эстетики на площади Пушкина прошла выставка конкурсных фотографий «Предметный мир», организованная журналом «Техническая эстетика».

Участники выставки: И. Березовский (первая премия), А. Ермолаев (вторая премия), К. Соколов (третья премия), Т. Каасик, В. Куприянов (поощрительные премии), В. Александренко, М. Аникст, Р. Антонов, В. Бальчитис, Э. Байкеев, А. Бородин, А. Будвитис, Е. Будовская, С. Гитман, Э. Гладков, А. Грантс, К. Далюс, Е. Дарикович, Ю. Желудев, А. Забрин, Ф. Инфанте, В. Керекеш, П. Климов, Л. Климова, К. Костюк, Н. Кувшинов, Ю. Курбатов, А. Лаврентьев, А. Лапин, С. Лященко, А. Малдутис, И. Мамонтова, В. Марковский, А. Масленицын, И. Минеев, А. Наместников, А. Нарусбек, Р. Пачеса, П. Пащенко, Г. Пинхасов, В. Пляткус, С. Пожарский, В. Процук, К. Родик, Б. Савельев, А. Слюсарев, О. Смирнов, Г. Талас, В. Тарновецкий, В. Трубленков, А. Тягны-Рядно, В. Федоров, В. Филонов, В. Флярковский, В. Черниевский, Ю. Шипунов, К. Шулика, Р. Юнисов, В. Янкилевский...

...С тайной целью начали мы статью этим списком. Если вы прочтете его несколько раз, то получите представление о выставке в день открытия, когда с великим трудом удавалось протолкнуться от фотографии к фотографии. Как и там, сможете, пусть мысленно, кивнуть знакомым. Вы встретите здесь большинство «имен» современной фотографии. Зная имена нынешние, найдете и имена будущие. Пригласительные билеты (объектив в авоське — художник Валерий Черниевский) стали для участников выставки патентом на изрядное мастерство. Неинтересных работ не было. Были более непривычные и менее непривычные.

Тема конкурса «Предметный мир» в предварительной редакции (рабочие названия часто точнее) звучала как «Точка зрения на вещи». Устроителей конкурса интересовали впечатления фотографов от мира вещей, мира форм, мира второй — созданной человеком — природы.

Фотография предмета — всегда автопортрет. Снимок — всего лишь слепок взгляда. Раз на фотобумаге представлено то, что видел фотограф, значит где-то в центральной точке остался след его глаз. Возможно, фотография предмета — просто ширма между человеком и человеком. Она либо прозрачна, как в театре теней, и тогда мы можем увидеть силуэт того, кто эту вещь создал, имел, сломал. Или же ширма отражает взгляд, как зеркало, и тогда мы видим того, кто снимает.

И если каждое фото — сохраненный взгляд, появляется возможность судить об авторе. Не только о том, где он успел побывать за эти дни или месяцы. Давайте поговорим об этом человеке.

Как привычно знаком нам динамичный образ «человека с фотоаппаратом».

А здесь? Посмотрев работы, представляешь фотографа несколько иным. Исключительно медлительный человек, странный человек. Он часами следит за тенью от фонарного столба, он не в силах оторваться от созерцания забора. Спустившись в метро, отнюдь не бросается к дверям, а смотрит, запрокинув голову, на люстры. Разглядывает кривые молоточки пишмашинки, с любопытством открытия изучает затвор собственного аппарата. Меж тем перед глазами его все тот же быстрый и безотказный летописец: «Зенит», «Практика» — пленка чувствительна, «щелкнуть» до удивления просто. Нет необходимости два часа держать фото-ящик нацеленным в глухую стену, подвергаясь насмешкам здравомыслящих прохожих.

Фотограф снимает то, что мы обычно не замечаем, и так, как мы обычно не видим. Что и говорить. Этот фотограф — человек с воспитанной аномалией зрения. У него в глазу рамка кадра. Он их меняет, глаза — сейчас близорук, через минуту дальнозорок.

Каким же он видит мир? Само название «Предметный мир» предполагает хотя бы существование такого мира, чего-то целостного, пусть и сложного, как и сам дизайн. Но мир на фото не целостен. Предметный лад превратился в предметный хаос. Не выходя из своей квартиры, находит фотограф бесчисленное множество обособленных натюрмортов. Смотрит вокруг с тем же удивленным вниманием, с каким собственную руку разглядывает ребенок. Замечает край стола, ручку холодильника, дно таза, электрическую розетку, водопроводную трубу. Мир разъят, как в анатомическом театре. По большей части избираются те сюжеты, когда элементы «второй» природы возвращаются в природу первую, иллюзорно ли (зеркала) или физически, в моменты распада. Облупившиеся стены, выцветшие краски, искрошенные статуи, изъязвленное железо — ржавчина времени вторгается в снимки. Забавно, но в этом протоколировании причиненных Временем разрушений есть взгляд на себя самого как на сотрудника Вечности. Простейший и самый неинтересный ответ на задание — натюрморт — оставался милым островком литературности в расчлененном мире форм. Такова была точка зрения на вещи. С большой натяжкой мы можем назвать ее «дизайнерской». Просто чтобы назвать. Дизайн слишком рационален. Там у входящего строго спрашивают по Гропиусу: «Кем созданы розы или тюльпаны — художником или техником?» Перед нами предстала совсем иная фотография... меланхолическая, созерцательная, отрешенная, иногда иронизирующая. Раньше фотограф во всем стремился к «художественности», искал и выстраивал «красивые» кадры. Теперь наоборот — художник рад побыть фотографом. Устал ли он от композиций сочиненных, хочет ли увидеть композицию жизни, подтвердить эстетическую ценность поля взгляда? Или, быть может, оставаясь лишь художником, он уже способен убедить в этом только художника?

Вот что говорят о выставке ее авторы — Елена Черневич и Александр Ермолаев.

Е. Черневич

По-моему, она вполне отражает состояние нашей сегодняшней фотографии. В ней приняли участие все или почти все фотографы,— разумеется, из числа тех мастеров, которые снимают на предложенную в этот раз тему.

Экспозиция создавалась в такой исходной ситуации: большая пачка фотографий, почти 300 штук — все лучшее, что жюри отобрало для выставки, фотографии разного размера и по-разному оформленные; почти 60 авторов, одни из них представлены двумя-тремя десятками снимков, а большинство — одной-двумя работами; небольшое помещение, для художественных выставок не приспособленное и освободившееся за четыре дня до открытия.

А. Ермолаев

Предварительно было решено только: будем работать над пространством, его организацией, его формой, создавать целое. А для этого казалось необходимым вовлечь все плоскости, наличествовавшие в ЦТЭ,— вертикали стендов, горизонтали трех столов и тридцати кубиков, наклон планшетов. И обязательно выставить все фотографии до единой. С этими соображениями мы приступили к работе. Через четыре дня, накануне открытия, выставка была готова.

Е. Черневич

В первый день разложили все фотографии, смотрели, думали, что с ними делать. Поняли, что размещение фотографий одного автора за другим ничего не решает — несколько персональных фрагментов в экспозиции плюс череда отдельных работ.

Увидели, что часто повторяются одни и те же сюжеты. Обратили на это внимание и стали их фиксировать. Например, очень многие сюжеты разворачивались вокруг столба. Так началось расслоение материала. «Столбы», затем «Стены» и их производные — «Заборы», «Двери», «Окна». Собственно вещи мы подразделили на две части: жесткие, конструктивные — «Техника» и мягкие, податливые — «Тряпки».

Оставшиеся фотографии распределились между сюжетами «Отражения», «Знаки», «Скульптура» и «Вазы». Когда мы заново разложили все работы, сгруппировав их по этим темам, стало ясно, что структура выставки начинает проясняться.

А. Ермолаев

Тем временем привезли материалы: стекло, рейки, бумагу белую, бледно-зеленую, зеленую, красную, черную. Была готовность использовать все, что у нас в наличии.

Стали компоновать, стремясь к уместности размещения тематических блоков. Так, «заборы», «стены», «окна» экспонировались рядом на длинной стене, но расчлененной изменением наклона «вертикальной» поверхности.

Е. Черневич

Оказалось, что фон начинает выполнять разнообразные функции: организует целое из крупных блоков разной тональности, подчеркивает содержание раздела — зеленый фон под «Вазами» и «Скульптурой» или черный фон под «Отражениями». Для раздела «Знаки», расположенного на подиуме, напоминавшем по форме какой-то знак, был выбран красный фон.

А затем этот цвет местами вышел на соседнюю вертикальную плоскость — как намек на тему выставочного пространства в целом. Мы не подбирали фон специально под определенную фотографию, просто хотели показать, что фотография может жить не только на черном и белом, что такой прием способен изменить пространство изображения и связать его с окружающим пространством.

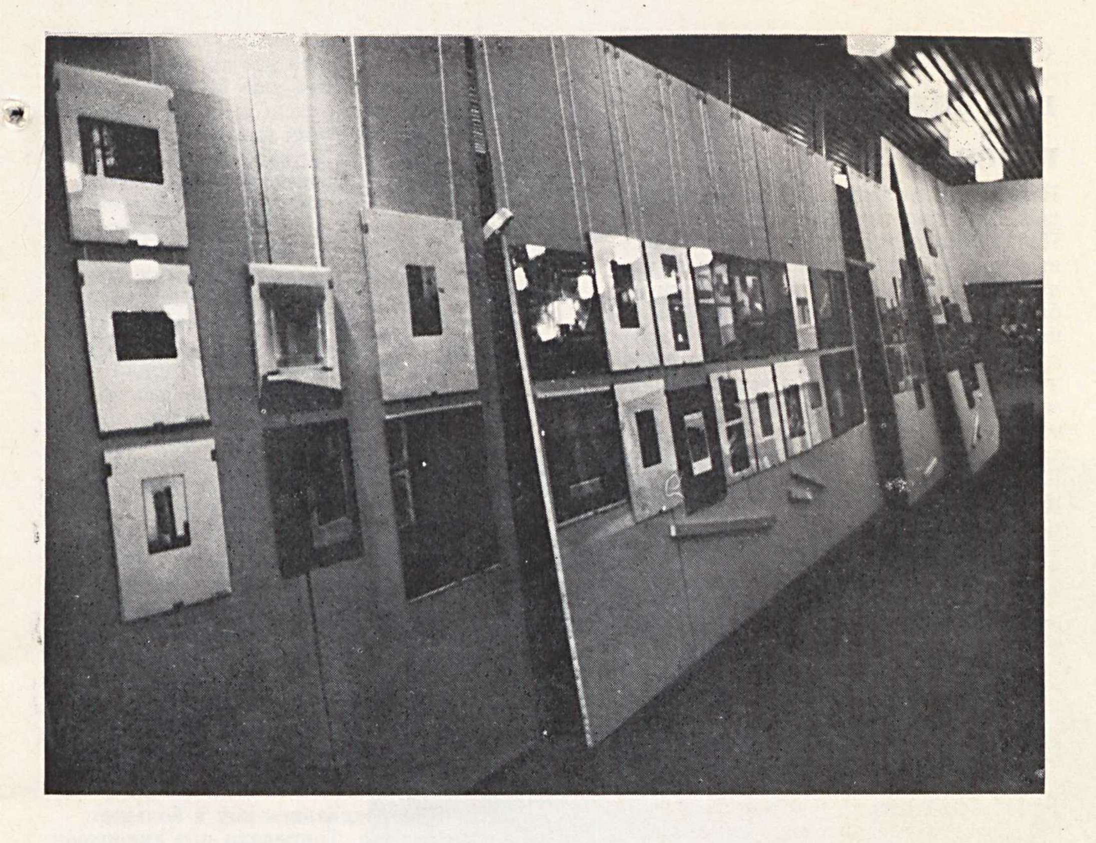
Фрагменты фотовыставки в Московском дизайн-центре.

А. Ермолаев

Внутри каждого смыслового блока открывалась возможность микроигр: столбы в центре кадра, столбы, смещенные влево... Окно как проем, окно как отражающая поверхность, как рамка для пейзажа, как фон для натюрморта на первом плане, окно как источник света... За этим открывались особенности видения авторов, которые мы и стремились проявить. Приемы организации каждого фрагмента выставки возникали в зависимости от особенностей конкретного фотоматериала, иногда почти стихийно. Поэтому в одном разделе фотографии висели свободно, в один ряд, в другом — плотными геометризированными блоками, в третьем — громоздились многоэтажными вертикалями. Еще один прием: расположение разноформатных фотографий непараллельно друг другу, свободно, как в семейном альбоме,— в разделе, где были собраны фотографии машин, механизмов, деталей. В них не было претензии на «шедевральность», они легко располагались рядом. Здесь же был использован бледно-зеленый фон, привлекавший тем, что он вообще где-то за пределами художественного.

Е. Черневич

Может быть, даже хорошо, что не было ни времени, ни предварительного проекта экспозиции. Если бы мы работали несколько месяцев и без конца стремились к «совершенствованию»... А так выставка развивалась в собственной логике, не выравнивалась по линейке и удержалась от схемы.







А. Ермолаев
Так что же получилось? Не только выставка фотографий, но и нечто другое. Прежде всего, организованное пространство, моделирующее саму структуру фотоматерии — двойственное существование объемного мира на плоскости. Затем, структурированная картина предметного мира, такого, каким он кажется сегодняшнему фотографу. Далее, внутри тематических блоков, картина сопоставления индивидуального вйдения в рамках сюжета. Наконец, предстало определенным образом упорядоченное понимание авторами экспозиции всего этого комплекса профессиональных ценностей.

* * *

Итак, авторы склонны отнести выставку к дизайну. Это отвечает, кстати, задаче конкурса, роду занятий организаторов, месту проведения. Так что же, остается посочувствовать тем участникам, которые присылали работы на фотоконкурс, на фотовыставку и вдруг оказались в силовом поле иного искусства?
Во многом экспозиция была резко противопоставлена материалу. Сбивка масштабов, исчезновение модульной сетки, сопряжение разнохарактерных фотографий, работы на канцелярском бледно-зеленом фоне — возможен ли больший вызов творцам фото-шедевров?
Но удивительно — при этом экспозиция оказалась идеальной фотовыставкой. Она напомнила, например, о факторе случайности в фотографии, преодолела странное и ложное ощущение заведомой «выставочности» работы. И когда случайность фотографическая: объекта, кадра, съемки, проявления — была помножена на мнимую случайность экспозиции, появилось неожиданное внутреннее родство материала и экспозиционного решения. На фото объектом искусства становился «любой» предмет, попавший в рамку свободного взгляда, на выставке актом искусства становился «любой» жест художников.
Рассортировав снимки столь незамысловатым, казалось бы, образом (так по рисунку подбирают камешки), они заранее сняли уникальность сюжета, которой, выяснилось, и не существует. В одно и то же время показали, насколько стандартно восприятие и насколько внутри этого стандарта велик простор для индивидуального видения. В ряду одинаковых сюжетов выявили более совершенные. Дали понять, что и в наше обремененное техникой время одна фотокамера не хуже десяти, а формат 9×12 иногда лучше огромного, напечатанного на прекрасной бумаге. Что техника в общем вторична.
У веселого искусства выставок праздничные корни: ярмарка, карнавал, театр. Истоки этой выставки — опыт современного экспозиционного дизайна, язык современного монтажа. В чем-то она даже подпитывается традицией самодеятельного стенгазетного оформительства. Есть и другие аналоги: это разворот иллюстрированного журнала начала века, безбоязненно объединявший фотографии самых разных конфигураций и размеров, это домашние «фотовыставки» в одной раме, это оклеенные картинками сундучки.
Так вот, в оклеенной коробочке дизайн-центра нашлось место всем фотографиям. В рамках пространственного монтажа из разнородного материала получили единство, из предметного хаоса — предметный мир.
Сама задача создания подобной экспозиции, сроки и методы работы были настоящим дизайнерским экспериментом, клаузурой выставки. Ее короткое существование (фотографическая краткость экспозиции) все равно оставит воспоминания об остроумном и небесполезном покушении на стереотипы фотоконкурса и фотовыставки.
Все кончилось хорошо. Предметный мир обрел целостность. Но познакомившись с его фрагментами, мы по-иному смотрели вокруг. Выходили на вечернюю площадь к Пушкину. Что там у него в руке? Думаете, цилиндр? — Шляпа с лентой из магазина «Головные уборы».

Двор среди города

- *«Во дворе, где каждый вечер...»*
- *Уроки подворотни*
- *Будни южного двора*
- *История городских дворов*
- *«Московский дворик» как тема живописи*
- *Территория детства*
- *Место отдыха и общения (проекты)*

Современный город и процессы его развития постоянно находятся в центре внимания нашего журнала, потому что каждый следующий этап обнаруживает новые задачи, а вместе и новые проблемы.
Еще вчера мы страстно мечтали о переустройстве города на новых основах и принципах организации, и все связанное со старым городом казалось ненужным грузом прежней жизни. Мы спешили избавить свои квартиры от старой мебели, а город от старой застройки, с ее несообразностью, некомфортностью и теснотой. Мы убрали заборы, снесли сараи, расчистили и раскрыли дворовые пространства, превратив их в продолжение улицы. И это было большим завоеванием градостроительной практики, о чем мы не имеем права забывать.
Но прошло какое-то время, и мы заскучали в необъятных просторах «новых Черемушек», ощутив ностальгию по утраченным приметам старого города. Мы вспомнили об индивидуальной неповторимости его районов, о таинственной прелести переулков, об уюте исчезнувших дворов. Дистанция времени смягчила былые контрасты, сгладила резкость очертаний: все дурное отступило, ушло из памяти, а хорошее высветилось новыми красками.
Так возникли «предания доброй старины» о дворовой поре нашей жизни, положив начало рождению мифа о Дворе — хранителе духа сотоварищества, воспитателе навыков коллективизма, защитнике слабых и верном друге всей детворы... Мы поспешили вычеркнуть из прошлого ссоры и драки, синяки и шишки, грубость обидчиков и слезы обиженных, курение в подворотне и сквернословие в подъездах — память отзывчива на все доброе, ей свойственно забывать и заблуждаться.
И все-таки, наверное, есть своя логика в том, ЧТО оказывается на поверхности памяти в тот или иной момент истории, ЧЕМУ отдается предпочтение в данной конкретной ситуации. Не несовершенство, а избирательность памяти возвращает нас к исчезнувшим или исчезающим образам прошлого, потому что с ними ушло из нашей жизни что-то, чему не нашлось равноценной замены.
А значит, настал момент осмыслить притягательность старого двора для современного горожанина.
Вслушаемся же внимательно в живые воспоминания тех, для кого памятны эти образы, задумаемся над тем, что составляет природу этого явления, чтобы понять, какие ценности содержал в себе опыт традиционного двора, рассмотренный в исторической перспективе.
Мы намеренно не затрагиваем здесь вопросов, связанных с современным состоянием данной проблемы,— это особая тема. В ближайшее время редакция предполагает продолжить разговор, начатый на страницах этого номера, с привлечением для участия в нем тех, кто непосредственно занят сегодня формированием современной городской среды.

«Во дворе, где каждый вечер...»

Наш дом находился на бывшей Живодеровке, напротив Бронной.
Пройдя через арку, попадаешь в длинные, как колодцы, дворы. Слева находилась огромная голубятня — наши ребята все занимались голубями. Каждый почти мальчишка имел собственных голубей и относился к ним чрезвычайно любовно. Голуби были и черные, и сизые, и белоснежные, всякие. По утрам ребята гоняли их свистом. Жизнь во дворе всегда была насыщена событиями. Каждую зиму мы заливали водой огромную, до второго этажа, деревянную горку и катались до упаду. У нас существовал такой негласный закон, чтобы всем дожидаться шести часов вечера, потому что в шесть возвращались две смены школьников и ребята, которые работали, а таких в то время было много — окончил пять-шесть классов и пошел на «Дукат» или на фабрику Красина, но в основном на «Дукат».
По весне во двор привозили громадную снеготаялку — сколоченный из досок куб с открытым верхом, в нижней части которого была устроена печка. Дворник ее растапливал дровами или углем, а через верх забрасывал плитки колотого льда и слежавшегося весеннего снега. Мы всегда с большим нетерпением ждали этого и помогали со страшным энтузиазмом. Из клокочущих недр снеготаялки вытекала мутноватая талая вода, разливаясь по всему двору, унося наши кораблики к уличным водостокам. Когда же снеготаялка бездействовала, она принимала на время множество самых невероятных смыслов, поочередно превращаясь то в чей-то дом, то в крепость, то в пещеру, а то и в кабину паровоза или аэроплана.
Летом во двор привозили песок, и мы до обалдения играли в ножички. С проигравшими всегда поступали одинаково: в песок втыкалась спичка по самую головку и нужно было вытащить ее одними зубами. Ну, конечно, наешься этого песку, пока достанешь. Часто играли в продавцов. Раздобывалась доска, устанавливаемая на кирпичи или полешки, — это был прилавок. На прилавке в изобилии грудились разные «овощи»: луком была одна трава, укропом — другая, за деньги сходили какие-нибудь листочки. Кто-то становился за «прилавок», и начиналась торговля, самая настоящая, по всем правилам. Играли мы и в испорченный телефон, и в цветы, в позабытые ныне лапту и казаков-разбойников, пропадая целыми днями по чердакам и подвалам.
Двор имел особый жанр общений. Сегодня, как правило, все соседи чужие, даже незнакомы друг с другом. Может быть, оттого, что чаще переезжают с места на место и не успевают пустить корни. Мы же все родились в этом доме, а были среди нас и такие ребята, у которых и родители родились в нем. Все знали друг друга не только по именам и фамилиям, но и кто как живет и что у кого едят на обед.
Помню наши коллективные походы в кинотеатр. Обычно чья-нибудь мама собирала десять-двенадцать детей, и мы отправлялись через Садовую в «Аквариум» смотреть кино. Еще все мы страшно увлекались театром. В красном уголке, оборудованном в подвале, очень часто ставились спектакли, причем с одинаковым воодушевлением в них принимали участие и дети постарше, и совсем маленькие, и даже родители. Еще, особенно среди ребят, было повальное увлечение футболом. В этом отношении наш дом был особым: в нем жили кумиры довоенной Москвы — братья Старостины, поэтому весь двор дружно болел за «Спартак». В дни футбольных матчей наши ребята собирались во дворе и большой компанией отправлялись на стадион.
Книг у нас было очень мало, а желание читать намного опережало наши возможности. Поэтому если кто из ребят заполучил книгу, то это уже было для всего двора. Например, если я читаю Купера, то уже все-все стоят на него в очереди. Но делились мы не одними книгами. Все были бедны, и родители редко нам покупали игрушки. К примеру, во всем обширном дворе нашем было только три велосипеда. Один купили моему брату, а еще два роскошных велосипеда привезли из Англии родители одной моей подруги. Мы никогда не видели таких — с ручными тормозами, звонками и фарами. Так вот — прокатиться стояла очередь. Давалось проехать один раз по всему кругу нашего двора. Только после того как все проедутся по первому разу, начинали кататься по второму.
И не только велосипедом, делились абсолютно всем, с чем выходили во двор. Если с самокатом, то самокатом, если с мячом, то все в мяч играют, а если у тебя хлеба кусок с маслом и сахаром, то опять же укусить должен каждый — «по первому, по второму, по пятому, по десятому!» — выкрикивали мы магическое заклинание, обобществлявшее любой предмет частной собственности.
Компания во дворе у нас всегда была общая, то есть и мальчики, и девочки всегда играли вместе. Став взрослее, мы устраивали танцы. Это занятие мы очень любили и предавались ему с большим самозабвением. Танцевали под аккордеон или гитару, а часто без всякой музыки, мурлыча себе под нос какой-нибудь мотивчик. Конечно, случались влюбленности, множество. Все двери и заборы были исписаны сентенциями типа: «Саша плюс Рита равняется любовь до гроба, дураки оба»...
Перемены во двор пришли вместе с войной. Почти все ребята ушли на фронт, кто по мобилизации, кто добровольцем. Позже ушли отцы, и мы остались совсем одинокими. Многие семьи эвакуировались. Двор опустел и затих. Теперь уже было не до игр — все думали о хлебе. После войны двор уже не возродился в прежнем своем виде. Многие из наших ребят погибли на фронте или пропали без вести, но главное, наверно, было все-таки в чем-то другом... Когда-то в детстве я больше всего боялась потерять свой двор, лишиться своих друзей, и мы на всю жизнь, вплоть до сегодня, сохранились друг для друга, несмотря на то, что разъехались в конце концов по всей Москве. Послевоенный двор уже не знал ни такой любви, ни такой спайки.

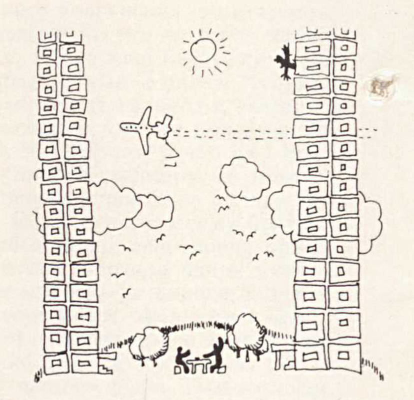
Лидия Соостер

Уроки подворотни

Я имел несчастье родиться рыжим, в детстве носил очки и совершенно не умел драться, то есть был объектом, вполне подходящим для утверждения юношеских амбиций моих сверстников. Уже в день переезда за мной закрепились моя кличка и моя роль, определившие мою судьбу на новом месте. Поэтому не мудрено, что я все видел и понимал иначе, нежели другие, и если для кого-то двор был отчей колыбелью, то для меня он всегда оставался чужбиной, где «год как век и день как год». Этот двор существует и поныне, в самом центре Киева, отгороженный четырехэтажным угловым домом от места, где некий переулок впадает в одноименную улицу. Удивительно, что сам зримый образ моего двора как-то выветрился из памяти. Помню только, что лежал он в низине и на переулок нужно было смотреть, задрав голову. А из самого переулка он казался здоровенной ямой, пыльной летом и непролазно грязной во все остальные времена года. В этой яме и кипела, вернее, пузырилась наша сокровенная коммунальная жизнь.
Внешне, само по себе, это «пузырение» ничем не замечательно. Соседи то уходили по своим делам, то возвращались обратно, сидели на скамейке, выколачивали коврики, возились в сараях — сло-







вом, вели самое прозаическое существование, лишенное драматизма литературных источников. Все относящееся к области драматургии происходило в доме, в наших квартирах. Двор был нейтральной зоной, где группировались силы и заключались дипломатические соглашения. По причине такого устройства я совершенно не могу мыслить коммунальный двор чем-то отдельным, не зависимым от коммунальной квартиры. Сегодня многочисленные вариации на тему лучезарного «двора детства» живописуют его обособленно от коммуналки, представляя в обезжиренно-обезвоженном образе невинного праздничного утренника. На самом деле ощутимой границы между двором и квартирой не существовало. По крайней мере мне всегда так казалось. Квартирная жизнь, квартирные интриги лезли наружу сквозь все щели и окна, каменея в рутинных формах «всеобщего мнения».

Коммунальная квартира была первоосновой нашей жизни. Потому шесть выключателей у двери туалета говорят мне гораздо больше о самом существе дворового быта, чем самые тонкие наблюдения пришлого исследователя, сделанные зачастую из подворотни.
Когда мы переехали в Киев, поп-арт как факт искусства еще не родился, зато он уже существовал как прикладная ремесленная отрасль прямо в нашей квартире. Вам приходилось когда-нибудь видеть кухонный шкафчик на засове? А кастрюлю — на замке? Это наши, чуждые всякой эстетике, соседи, в условиях бесконечной позиционной войны, страхуясь от «тыловых десантов», к обыкновеннейшим кастрюлям приваривали замочные дужки. Нужно ли, спрашивается, еще что-то к этому добавить!?

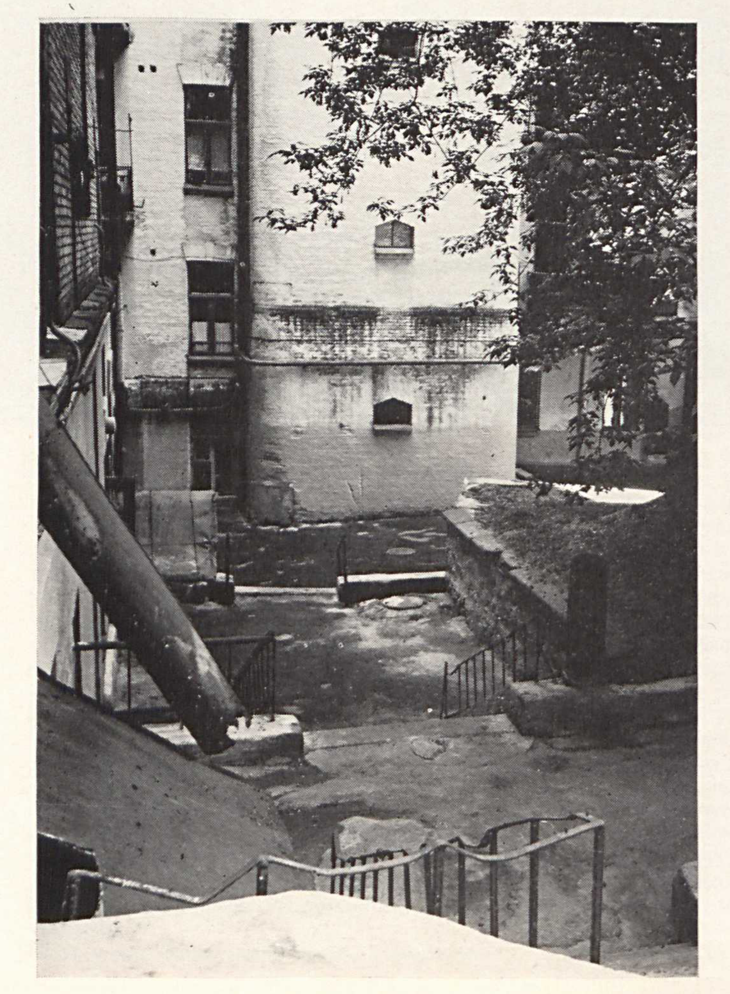
Когда мы впервые поднялись на третий этаж к облепленным звоночными кнопками дверям и впервые увидели тетю Аню с дядей Колей, дядю Славу с приходящей тетей Мусей, дядю Гену, тетю Пашу, у которой муж погиб, а сын живет в Пуркарах, и тетю Симу, вечно забывавшую выключать газ на кухне, меня поразило такое количество новых «родственников». Вскоре, во дворе, я приобрел еще человек пятьдесят «теть» и «дядь», которые, к моему, поначалу большому, недоумению, держались со мной совсем как чужие. Печальный смысл этого парадокса я понял лишь позже. Тесное соседство уничтожает дистанцию, спасительную в отношениях посторонних, но соседи не становятся от этого ближе.

Люди в нашем дворе жили самые разные, и было бы несправедливо их всех подозревать в отсутствии душевной чуткости, просто этика коммунальных отношений имела свои издержки.
Конечно, у ностальгии по дворам есть свои обоснования. Но если бы «заговорили» темные подворотни и закоулки городских дворов, сколько драматических историй они смогли бы нам рассказать, какие уроки преподнести!

Валентин Юрьев

Будни южного двора

Улица эта в Тифлисе, улица эта на границе Европы и Азии. На углу одной из улиц, «впадающих» в Европу, и нашей, спускающейся с гор, стоит дом. Район наш в прошлом — центр старого Тифлиса — Салалаки, а улица — бывшая Бебутовская. С «лица» это нормальный европейский дом. Но если пройти в тоннель нашего двора, то попадаешь в дом «с изнанки». А изнанка эта — азиатская. Длинные, круто заворачивающие на четырех углах деревянные балконы-галереи опоясывают наш дом изнутри, ярусами, в ярусы открываются двери комнат.
Когда я в раннем детстве впервые услышала слова: «Тайны Мадридского двора» — я увидела веселый, малиново-золотой большой двор. Никакого зловещего оттенка, так как слово «двор» для меня навсегда прописано добротой и солнцем. Двор подобен книге в том смысле, что жизнь в ней заведомо интенсивнее, ярче, чем она есть, символичнее и за счет этого благороднее, даже если это страшная, черная книга. Жизнь, стянутая на маленьком кусочке, так сгущена, что в ней появляется свечение. И в этом его первая тайна, тайна пространства.
Мое детство прошло в тифлисском крохотном дворике. «День тифлисского двора» я помню как один длинный, жаркий и розовый, и это связано с его второй тайной — тайной времени.
Дети на самом деле чувствуют бег времени очень остро и драматизируют его больше, чем взрослые. Во дворе жизнь








была устроена так, что этот страх перед временем исчезал, потому что каждый час знал свое имя. Он возрождался каждый день под этим именем и, возвращаясь, застывал, прозрачный, звонкий, навсегда.

Утро. Мы спим. Часов, звучащих, говорящих почти ни у кого не было, но мы всегда знали, сколько времени. Мы просыпались не по солнцу, а по Сумбату. Досматриваешь сон, и в этот сон входит голос, древний, поющий протяжно одну строчку: «Яйца, яйца е-е-е». Песней своей, как ключиком, он отпирает жизнь. Сразу на первых двух галереях вспыхивают цвета: голубые, желтые, лиловые, красные халаты, хозяйки сбегают по ступенькам и бегут по двору — только мелькают чусты (тапки с огромными помпонами) и раскрываются крылья халатов. Каждая хозяйка берет яйцо в ладонь и просматривает его на солнце, проверяя на свежесть, — это ритуал, он означает приобщение к высокому уровню хозяйственности, и молодые женщины нового поколения: Джульетты, Травиаты, Офелии повторяют его вслед за старыми хозяйками, бабушками Варико и Русико. Если у хозяйки не было денег — она всегда пускалась в многословные объяснения по поводу того, почему у нее нет денег: что была свадьба или она выслала сыну в Москву, при этом рассказывалось, какой сын, как учится, какая у него девушка. Сумбат все молча выслушивал и уходил, он никогда не произносил ни слова.

В нашем дворе он всегда был в семь. Уход Сумбата со двора означал начало дня. Женщины будили детей и мужей: «Вставай, вставай, Сумбат уже был». И двор подымался, и двор завтракал, шумно и как-то сообща, делясь, одалживаясь, угощая и угощаясь. Люди друг у друга просили картошку, хлеб, зелень — было нужно так: просить друг у друга. На балконах пылали керосинки, вода шумела в кухнях, похожих на катакомбы. Сын дворничихи Серож выходил из подвала, залезая под «крант» и долго мылся. Под этим «крантом» мылись и люди, и шерсть, и горшки, и ковры.

Ровно в восемь раздавался молодой хрипло-звонкий голос: «Мацони — моло-ко!» Появлялся черный красивый парень, и опять к нему сбегались хозяйки. При этом обязательно говорилось, что желтое мацони — «камечис», буйволиное, очень полезное, в 1936 году тетя Тамарико им вылечилась. И за ним — как прорывало. Появлялись ослики — наши любимцы. Мы сбегались их гладить. Серенькие бархатные ишачки, у которых на спине висели пестрые полосатые сумки, и над ними — голоса: «Яблуко! Вашли! Вашли! Яблуко!»; «Легви! Инжир! Легви!» Кричали на тройном языке, русско-армяно-грузинском (а еще во дворе жили евреи, курды, немцы, поляки и азербайджанцы).

После завтрака на балконы выносились лоханки, и протягивались через весь двор веревки, заполняемые бельем. Я тогда еще не знала замечательных стихов Заболоцкого о стирке:

Счастлив тот, кто усталую душу
Здесь омоет до самого дна,
Чтобы вновь из корыта на сушу
Афродитою вышла она,

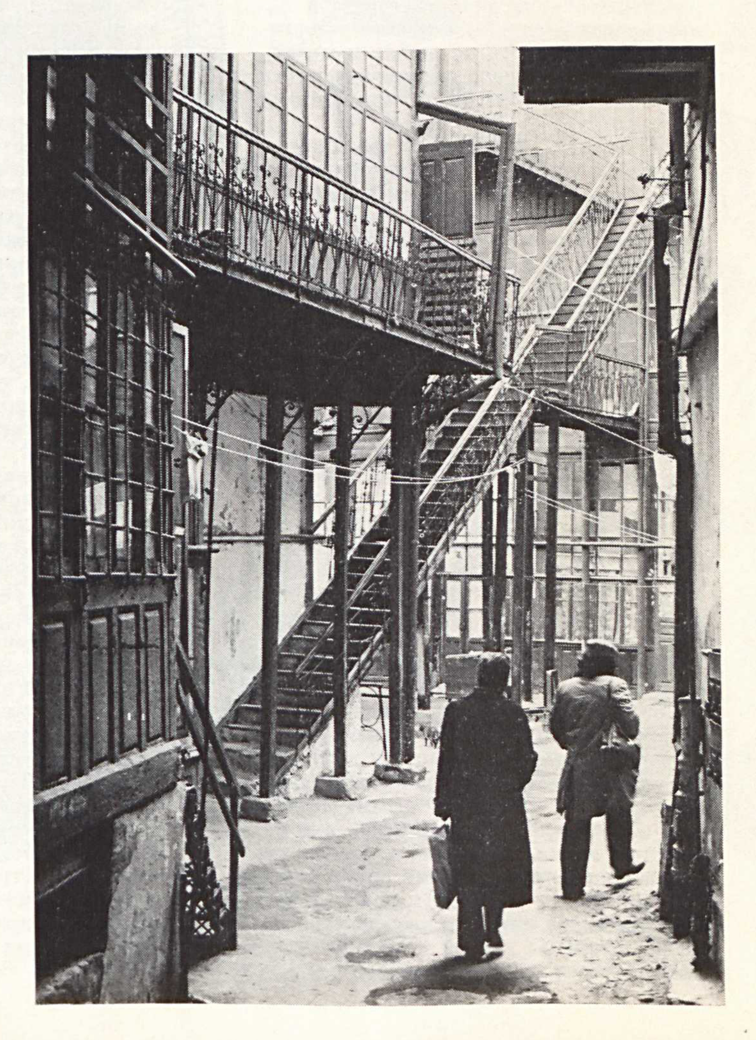
но я всегда ощущала эти вечные стирки так, будто вся жизнь постоянно стирается и просушивается.

Иногда приходили очень странные люди. В час дня появлялся настоящий оперный артист. Повышая голос модуляциями, пел: «А-р-и-о», потом останавливался и — скороговоркой: «Мелкий товар». Приходил мороженщик, с улицы врезалось в раскаленный день: «Марожни! Марожни! Московски! Горячи!», что значило «самый лучший» — мы уже знали, что лучшие вещи из Москвы. Под вечер приходил наш любимец и враг всех родителей: «Бутилки покупаю! Бади-пуди на бутылки!» — это воздушная кукуруза, желтая и ядовито-малиновая.

Иногда приходил особенный человек, он исчез куда-то в 50-х годах. Он приходил с шарманкой. Имя у него было какое-то необычное — не русское, не армянское и не грузинское, но вспомнить его я не могу. Пел он только две песни, я их до слез любила.

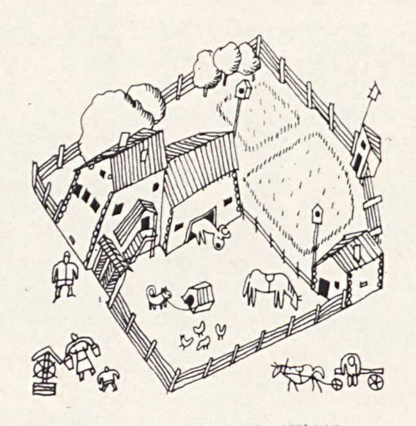
Гвоздики пряные, благоуханные,
Багряно-алые дарила ты...

Я была уверена, что он поет про свою жизнь и свою любовь. Думаю, это мое чувство разделяли и взрослые. Я тогда понимала так, что если мы «выступаем»

во дворе и поем военные песни или патефон поет — это про кого-то, а шарманщик поет про себя.
Ярусный двор был естественным театром. Иногда мы устраивали представления. Выходил конферансье и объявлял «украинский танец» (я не помню, чтобы мы танцевали лезгинку). А в ярусах сидела публика. В первом ряду, на стульчиках, древние бабушки, закутанные в шали, и очень редкие дедушки. За гордыми бабушками сидели мамы, тети, облитые слезами умиления. А за ними стояли мужчины (в военные и послевоенные годы тоже редкие). Для этого случая они даже переставали играть в нарды.
Я не хочу идеализировать эту жизнь, она не была ни легкой, ни праведной, но я не помню сплетен и подглядывания, потому что подглядывать было некуда, сплетничать не о чем — все и так было на виду.
Иногда ночью двор прорезал крик. Сейчас же все двери распахивались, и мгновенно все летело к месту крика. Женщины в ночных рубашках — на втором ярусе, в комнате Маро, ее укусил скорпион. Я помню, как тетя моя закричала, когда пришло письмо, что брату моему оторвало руку. Тетя, бестужевка, петербуржанка, кричала так же, как кричали простые женщины, приехавшие из деревни. Все сбежались, и все плакали из-за руки этого московского племянника, которого никто не видел.
В Тифлисе — культ ребенка. Сорок человек смотрят, завязано ли у тебя горло, не прохудились ли туфли, все опекают, пичкают. Ты заболеваешь, лежишь в жару, а все кругом что-то тащат, меняют повязку на лбу (при этом, конечно, громко причитая, что «хорошие дети не живут»). Когда я думаю, почему мы, дети нелегких тех лет, выросли все-таки, наверное, даже более веселыми и беззаботными, чем нужно, я думаю и о дворе. Он создавал для всех иллюзию какого-то избытка, изобилия и бескорыстной любви, любви ни за что, просто за то, что ты существуешь, живешь.
И пора назвать третью тайну — все всегда говорили одно и то же. Годам к семнадцати это стало меня раздражать. Вот бежишь из школы, и со всех балконов навстречу тебе голоса: «Солнышко! Цават данем! Хокуд мернем! Шени чериме! Генацвали!» (Как это перевести? «Твою боль возьму! Твою рану мне!»)
И страстный перекрестный диалог: «Ты что спрашиваешь, какой она отметка получил? Ты забыл, ее мама — кто?» — «Мама! А папа ее — дурак был? Да?» «А тетя — кто?» И долго потом рассказывают, что мама у меня была «некрасивая, но умная». «А что красота? Красота — тьфу, хеч, главное — ум». А папа — «красавец города».
У каждого была своя история, и от этой истории он не мог никуда деться. Время там не только повторяющее, закрепляющее само себя, но и неотменяемое. «Бег времени» ничего не значил.
Двор был миром, и каждый в этом мире играл свою роль. Когда из армии пришел сын дворничихи Серож, его спрашивали значительно: «Серож, война будет?» На весь наш «отсек» было одно радио у Масеса — домоуправа. Его спрашивали: «Масес! Москва держится?» — он отвечал: «Держится». Москва существовала как далекий определитель нашей жизни. Все, что происходило в мире, связывалось с личностью человека, живущего в этом дворе, поэтому каждый становился необыкновенно значительным.
Была в тифлисском дворе «стойкая персоналия»: «ученый человек», которым гордились, и «метичар», воображала и зануда, над которым смеялись. Была и Красавица. Красивых женщин было много, но Красавица — это совсем другое. Ну и Мессалина своя была, как же без нее? Совсем рыжая, с мужским голосом.
Жив ли тифлисский двор? Когда лет через десять я приехала со своей дочкой в Тифлис, нам не хватило одеял и сестра взяла у соседки Луизы. И, конечно, другая соседка, Венера (соседи уже поменялись), долго и громко кричала: «Что, мое одеяло — не одеяло? мои руки — не руки? Что, ребенка я меньше люблю?» (ребенка она видела первый раз). И так же, когда я уезжала в Москву, мне дали неподъемные сумки с вареньем. И то же самое расказывали и говорили. А вот разносчиков больше нет: никто не знает, куда девались наши «мацони-молоко». Но есть еще и ярусы, и сцена. И так же капает вода из крана.

Виктория Шарикян



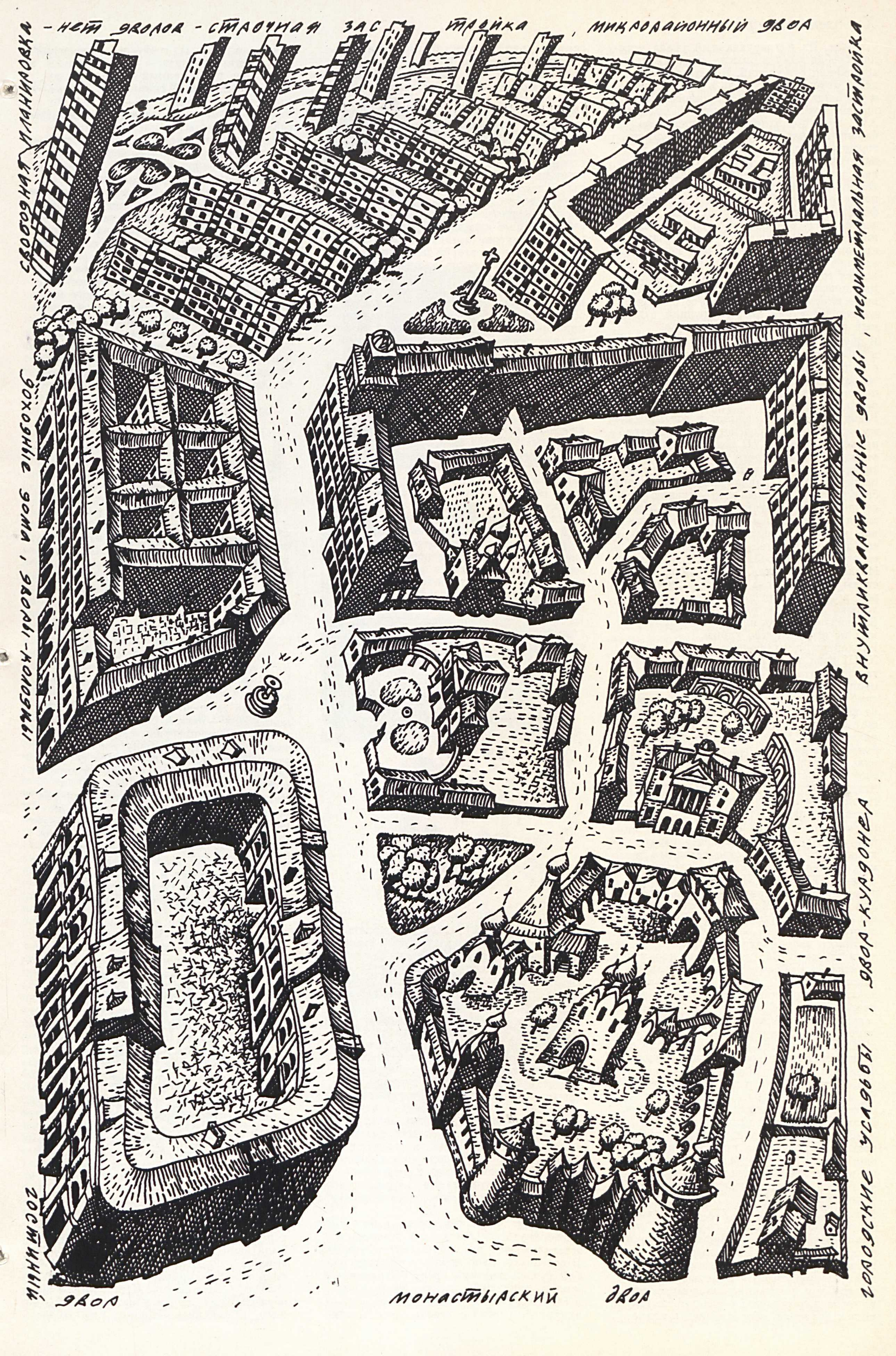
История городских дворов

Александр Брухман, Юрий Пясковский

Все реже и реже прогуливается горожанин по своему городу. Темпы жизни не позволяют «остановиться, оглянуться»; само понятие «прохожий» приобрело вдруг несколько архаический оттенок. Спеша мы пробегаем мимо чужих подворотен, вдоль чужих оград, скользим вокруг взглядом беглым, рассеянным... Этот рассредоточенный взгляд по сторонам значит для нас, однако, больше, чем представляется «с первого взгляда». Проследим за ним. Одномоментное восприятие двора имеет по преимуществу художественную природу. Поэтому не станем входить внутрь: это все равно, что вломиться в картину. Недаром в чужом дворе всегда испытываешь легкий дискомфорт, он как бы исторгает нас, пришельцев, из себя. Не станем также разглядывать его слишком долго и пристально — интимность иносущного пространства этого не любит и мстит чувством неловкости; ощущение почти то же, как если бы мы заглянули в чужие окна.
Итак, окинем двор беглым взглядом извне. Нам прежде всего откроется мир предметов: черный ход, сарай, скамейка под деревом, качели... Что касается бытовых сцепок, то при моментальном восприятии они приобретают атрибутивный и отчасти даже иероглифический характер. В пояснение продолжим наш ряд: скамейка под деревом, качели, ребята играют в футбол, доминошники забивают «козла», дворник поливает газон... Создание целостного образа при этом основывается на типизирующем сознании зрителя, которое апеллирует к индивидуальному опыту. В любом дворе горожанин подсознательно ищет двор своего детства, даже в лунных ландшафтах новостроек, которые и глазом-то не окинешь. Накладываясь на сетку наших собственных воспоминаний, моментальная фотография, снятая на ходу, оживает и начинает двигаться. Подключается второй, временной план восприятия двора. Время здесь циклично по своей природе: малый цикл — день двора, средний — неделя, большой — год. Почувствовать этот ритм, эту повторяемость, встроить в него свой индивидуальный ритм жизни — «чужим» не дано. Для этого необходимо прожить в доме какое-то время, услышать и расставить по своим местам утренние крики молочниц (в одних городах), колокольчик мусоровоза (в других), узнать утро двора, хлопанье дверей и стук форточек, прикоснуться, хотя бы пассивно, к звездному часу двора — раннему майскому вечеру.
И, наконец, двор может быть увиден в общем потоке исторического времени. Этот — третий — план организуется событиями, размыкающими замкнутый круг дворового ритуала. Он недоступен непосредственному восприятию и ощущается лишь ретроспективно. Ощущению этому присущ легкий привкус ностальгии, приблизительно передаваемый словами: «Боже, как все вокруг изменилось!» Здесь нет ничего специфически дворового; просто во дворе, рядом с большими историческими событиями здесь выстраиваются малые, но зато «совсем свои»! Обостренная интимность наших отношений с жилищем и его ближайшим окружением придает «бегу времени» особую значимость.

Типы коммунального пространства

Становление коммунального городского двора во всей полноте его значений произошло не сразу. Отдельные его составляющие на протяжении длительного времени сосуществовали поврозь, лишь частично приближаясь или накладываясь друг на друга.
Вплоть до середины XVIII века в России основной формой городского поселения оставались слободы. Они обладали большей или меньшей автономией от города и имели свои местные управления, помещавшиеся в особых избах на съезжих, или, как их еще называли, «братских», дворах. Последние имеют еще очень мало общего с коммунальными дворами недавнего прошлого, но некоторые сходные черты все же есть: они используются на паритетных началах всеми слобожанами; они носят отчасти локальный характер в отношении к городу в целом; они являются информационными центрами, актуальными в масштабах поселения. Но цеховой принцип формирования слободы накладывает на ее жизнь печать формализованных отношений; съезжий двор в первую очередь «контора», а уже после «клуб», но и в том и в другом случае — специализированное учреждение.
Наряду со слободами отметим такие формы общежития, как гостиный двор и монастырь.
Гостиный двор обносился каменными стенами с башнями по углам и имел несколько проездных ворот. Внутри, в нижнем ярусе, по периметру располагались лавки, а наверху — типовые жилые ячейки, выходившие на галерею. Основная часть декоративной программы гостиного двора помещалась на внутренних фасадах, что придавало торговой площади подчеркнуто парадный, праздничный вид.
В этом отношении сходным образом был устроен и монастырь, однообразные крепостные стены которого скрывали богатое убранство монастырского двора.
В контексте нашей темы оба типа расселения почти идентичны: в обоих случаях имеет место коллективность пользования дворовой территорией в сочетании с «многоквартирностью» жилого образования, то есть с относительной изолированностью проживания (в отличие, например, от казарм). Связь гостиного двора с позднейшими видами двора коммунального прослеживается прежде всего в общности композиционно-планировочных принципов: равномерное распределение жилого сектора по периметру строения, пространственная однородность торговой площади, ее замкнутость. Монастырь же обладал другим важным для нас свойством — постоянством состава.
Но и монастырь, и гостиный двор того времени по своей сути являются типично средневековыми формами общежития. Для них еще характерны сословная однородность населения, совмещение жилого и «профессионального» секторов. И гостиные и монастырские дворы — публичные места, зачастую имевшие значение общегородского центра.
Еще один вид традиционного городского поселения — боярские и купеческие

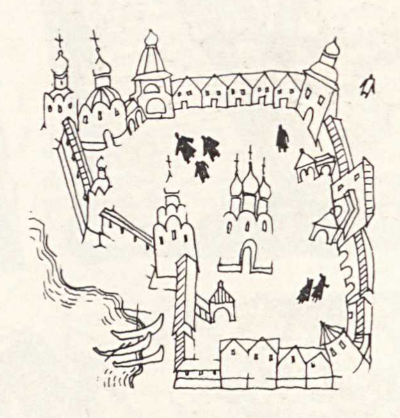

свободная планировка
— нет дворов - строчная застройка
, микрорайонный двор
, периметральная застройка
внутриквартальные дворы
, двор-курдонер
городские усадьбы
монастырский двор
гостиный двор
доходные дома , дворы-колодцы

усадьбы. Их патриархальный уклад уступал слободскому в смысле «городской» специфики отношений. Но нас прежде всего интересует их роль в оформлении и стабилизации новых планировочных решений, возникающих во второй половине XVII века под влиянием европейского барокко. Тенденция к делению крупного городского владения на парадную и хозяйственную зоны, развиваясь, сформировала два основных планировочных типа.
В одном случае хоромы устанавливались по линии улицы, обращаясь к ней задним фасадом, практически лишенным всякого декора. Зато внутренний двор, соединявшийся с улицей арочным или боковым проездом, был украшен. Здесь находилось красное крыльцо — место торжественных встреч гостей; отсюда был ход в парадные покои. Хозяйственные же постройки выносились на скрытый от посторонних взглядов «задний двор», имевший отдельный подъезд со стороны переулка.

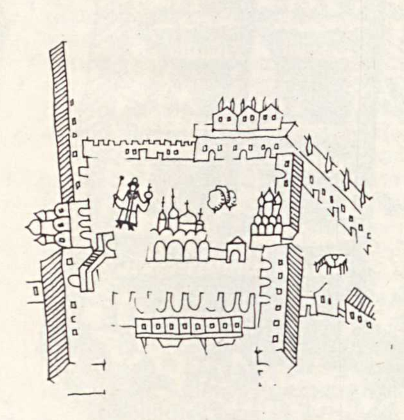
В другом случае жилые хоромы ставились в глубине владения, отделяя задний двор с прилегавшим к нему садом от двора «переднего», замощенного и огороженного по линии улицы сплошным забором с парадными воротами.
Развивающаяся тенденция к эстетическому осмыслению городского пространства привела в конце XVII века к появлению открыто поставленного здания, имеющего значение художественной доминанты для целого района (Главная аптека, Сухарева башня и др.), а также к стремлению уже существующих крупных городских образований максимально «вывернуться» вовне, украшая и оформляя пространство города. Приблизительно в это время завершается надстройка сторожевых башен Московского Кремля, перестраиваются стены и башни ряда городских монастырей, возникает тип парадных палат (Голицына в Охотном ряду, Волкова в Б. Харитоньевском пер.), ориентированных на пространство улицы.
Курдонеры, появляющиеся в 30-х годах XVIII века, представляют собой результат окончательно сформировавшейся концепции парадного общегородского ансамбля. Во многом они еще очень далеки от коммунального двора: они принадлежат одному владельцу и закрыты для посторонних. Но в сравнении с прежними боярскими дворами они приобретают новую, общественную функцию: ограниченные по красной линии улицы сквозной чугунной оградой, курдонеры украшают город и как эстетический феномен полностью принадлежат ему.

Но все-таки главное событие, предрешившее появление коммунального городского двора,— это строительство доходных домов, начавшееся в России во второй половине XVIII века. Первые доходные дома — дом Калинина и Павлова и дом Хрящева (оба в Москве, на ул. Ильинке) — еще совмещали в себе функции современного жилого дома с функциями гостиного двора, сохраняя многие элементы последнего. Застроенные по периметру участка, они образуют четырехугольные дворы. В нижнем этаже располагались лавки, выходившие, однако, уже не во двор, а на улицу. Они сдавались наравне с комнатами. Выше находилось жилье домовладельца, а в последних этажах — комнаты служащих и помещения для сдачи внаем. Вход в дом — со двора, куда попадали через подворотню. Во дворе, по границам владения и в свободном порядке, располагались различные службы — сараи для дров, конюшни, кухни и проч.
В социально-демографическом смысле доходный дом радикально отличается от всех существовавших прежде видов городского поселения, всегда складывавшихся по какому-либо внешнему признаку, иначе говоря — образовывавших общности формального типа.

К концу первой трети XIX века доходное строительство начинает определять новое лицо города. Для служебных помещений во дворах остается все меньше места, они вытесняются пристраиваемыми к основному зданию жилыми помещениями. Доходный дом, подчиняясь экономическим резонам домовладельца, следует по границам владения, оборачиваясь в плане самыми причудливыми фигурами и обнаруживая все больший разрыв между ясной логикой классицистического фасада и спонтанным формообразованием в остальной части здания.
Типизация и упрощение фасадов, исчезновение курдонера из градостроительной практики середины XIX века приводят к преобладанию коридорной уличной застройки, когда каждое отдельное здание воспринимается скорее как деталь улицы, нежели как нечто, обладающее индивидуальной эстетической целостностью и самодостаточностью.
Отгороженные сплошной архитектурной кулисой, внутриквартальные пространства (занимающие ко второй половине XIX века уже немалую часть площади города) принимают на себя функции «задних» дворов, становясь не более чем хозяйственным придатком дома и оставляя за общегородскими территориями значение парадных зон. Одно противостоит другому, десятилетиями сохраняя устойчивое равновесие.
Низкая степень культурной и градостроительной освоенности городского двора в XIX веке объясняется той пространственно-психологической цельностью, которую еще сохранял русский город. Несмотря на свое интенсивное развитие, даже после реформы 1861 года он все еще оставался для горожанина микрокосмосом, по своему смыслу противоположным «дикой» природе. Этого было достаточно; необходимости в поисках дополнительных экологических ниш не возникало.
Затяжное эклектическое «накопление массы» наконец прорвалось мощным градостроительным фейерверком конца XIX — начала XX века. Комплексный метод проектирования заключал в себе неисчислимые возможности глобального преобразования городов и определял новое отношение архитекторов-градостроителей к традиционным элементам города. Модерн становится провозвестником новых градостроительных идей. Он стремится привести к общеэстетическому знаменателю как упорядоченное пространство улицы, так и хаос внутриквартальной застройки. Сплошная уличная застройка вновь, как и в парадных дворах XVIII века, прорывается энергичными провалами курдонеров далеко в глубину кварталов. Модерн возвращает архитектуре утраченное чувство ансамбля. Курдонер становится центральной композиционной осью, вокруг которой группируются архитектурные объемы, отмеченные тенденцией к всефасадности. Идеальное жилище (по новым представлениям) предполагает обилие света и воздуха, удобную и экономичную планировку, наличие коммунальных удобств, мест отдыха, палисадников, фонтанов, детских площадок и т. д. Впервые двор доходного дома наделяется социальной значимостью и становится объектом проектирования (наравне с домом), предметом эстетического восприятия и осмысления.



«Открытие» двора сопряжено с желанием подчеркнуть его значимость в городе и эстетизировать его социальную функцию. В результате двор либо представляет собой художественную среду бытования жилого дома, либо активно включается в структуру города. В первом случае — аккуратно разбитые газоны, заасфальтированные проезды, тротуары, декоративно оформленные фасады — все объединено в тщательно продуманный парадно-дворовый ансамбль (Ф. Лидваль, д/д на Фонтанке в Петербурге, 1910—1912 гг.). Во втором — в нижних этажах дворовых фасадов располагаются магазины, мастерские, конторские помещения. Открытый для всех, такой двор превращался в часть оживленной улицы (Л. Бенуа, А. Гунст, д/д на углу ул. Лубянки и Кузнецкого моста, 1905—1906 гг.). Логическим завершением последней планировочной тенденции стало возникновение «двора-проезда» и «двора-пассажа», где коммунальный двор принимал на себя основные функции улицы.
Оба решения, в сущности, отрицают идею двора как специфически решенного интимного пространства. Вместо этого мы имеем «дом в городе», двор которого подменяется каким-нибудь иным элементом городской среды (сквером, площадью, улицей). В последующие десятилетия оба решения («двор-парадиз» и «двор-улица») нивелируются эстетикой конструктивизма, декларативно отрицавшего иерархию



архитектурных форм и городских территорий.
Строчная застройка жилых комплексов конца 20-х — начала 30-х годов, когда типовые здания поворачиваются торцами к улице, отступая в глубину квартала, демонстрирует кризис городского двора как специфической архитектурно-планировочной формы.
Некая квазидворовая структура еще раз возникла в середине 1930-х годов, в период обращения к «творческому наследию прошлого». Возродившаяся классицистическая периметральная система планировки квартала вновь приводит к возникновению парадных и непарадных городских территорий. Однако грандиозный масштаб этой архитектуры определил ее

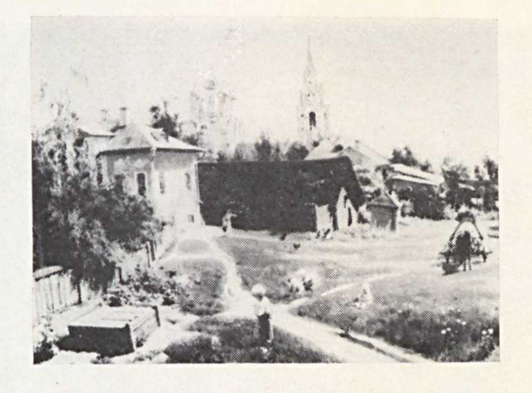


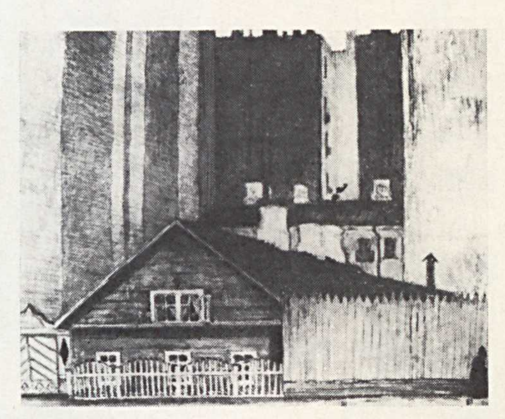
крайне агрессивное поведение по отношению к сложившейся планировочной структуре. Многочисленные улочки и переулки были отгорожены от крупных городских артерий многоэтажными домами, превратились во внутриквартальные проезды, оказались задворками. Пространство новообразованных дворов-кварталов, как правило, не подчинено единому композици-

«Московский дворик» как тема живописи

Андрей Ерофеев

Изображение дворов пришло в станковую отечественную живопись из архитектурной графики и декоративных панно XVIII века. Обладая идеальной проектной спецификой, первые виды дворов представляли территорию частного владения либо являлись непосредственным продолжением проспектов и площадей петровского города или регулярным усадебным парком. Это были пространства геометрически ясные, украшенные статуями и памятниками, полностью распланированные рукою зодчего. Они осмыслялись как архитектурные ансамбли, подчиненные единой эстетической норме.
На протяжении двух последующих веков концепция регулярного двора продолжала развиваться, активно реализуясь в строительной практике классицизма, а затем в архитектуре рубежа XIX—XX веков. Показательно, однако, что стремление упорядочить всю городскую территорию и в особенности ту ее часть, которая непосредственно связана с частной, семейной жизнью встретило в лице отечественных художников XIX века весьма сдержанное отношение. Исключение составили лишь живописцы рубежа XVIII—XIX веков, увлеченные идеей урбанизации русского города. Все остальные — начиная от безызвестных пейзажистов первой трети века, с этнографическим азартом разглядывавших подробности отечественного быта, и кончая реалистами и символистами — либо обходили своим вниманием регулярные дворы, либо воспринимали их в негативном свете.
Неприязнь к аккуратно распланированным, продуманным, «гигиеничным» дворам достигла своего апогея на рубеже нашего столетия, породив отталкивающий образ «двора-колодца», мрачное видение которого окрасило собой многие городские пейзажи.
Если регулярный двор можно отнести к отрицательным образам национальной живописи, то его противоположность — стихийно застроенная вне регламентирующих требований и безо всякого цельного архитектурного замысла территория частного владения оказывается, напротив, одним из самых задушевных и поэтических видений русского городского пейзажа. Уже в рисунках Федора Васильева намечается композиция, которая впоследствии, после многочисленных реплик «Грачей» А. Саврасова и поленовского «дворика», стала своеобразным иконографическим штампом национального архитектурно-видового пейзажа. Как правило, центр этой композиции здесь занят обширной дворовой территорией, где среди кочек и овражков, впадин и вспученностей почвы пролегли тропинки, лежит неубранный снег или растет сорная трава. «Случайная» точка зрения художника усугубляет хаотичную разбросанность надворных построек — поварен, кладовых, погребов, амбаров, скрывающих за собой главный дом. За забором, вдоль которого растут лопухи и обглоданные домашним скотом березки, — церковь.
На рубеже XVIII—XIX столетий русский «дворовый» жанр расслаивается на несколько сквозных тем. С одной стороны, мы встречаемся с картинами патриархального существования большой семьи, живущей обширным собственным хозяйством. Выживание сельского уклада в городской жизни даже в начале XIX века воспринимается анахронизмом, «доброй» старой традицией, обреченной на вымирание. А потому написанные в это время первые виды московских дворов уже окрашены ноткой ностальгической грусти. Вторая важная тема может быть определена как задушевное любование убогостью. И дворовые постройки, и дворовая природа, и даже дворовая погода видятся художнику в каком-то особенно невыгодном свете, что, однако,









В. Д. Поленов
Московский дворик.
1878

М. В. Добужинский
Старый дворик
1905

М. З. Шагал
Серый дом. 1917

А. К. Саврасов
Вот прилетели грачи.
1871

вовсе не располагает его к критическим или обличительным интонациям. Напротив, чахлая растительность, покосившаяся архитектура явно рассчитаны на то, чтобы вызвать у зрителя слезы умиления. Саврасов, видимо, потому и рискнул написать определенно жалкий пейзаж (сельский в «Грачах» и городской в «Сухаревой башне»), принесший ему национальную славу, что был уверен в однозначности реакции русского зрителя, сердечно связанного с этим именно обликом родного двора. Неудивительно, что саврасовский дворик на многие годы определил характер русского городского пейзажа как в живописи, где в этом ключе были созданы дворы С. Святославского, В. Серова и И. Левитана, так и в поэзии.
Во всех этих работах, даже в лучезарных двориках В. Поленова и Н. Маковского, изображается не дворовое владение в целом, а лишь одна, хозяйственная зона его, то есть так называемый задний, или черный, двор. Апелляция к национальному зрителю и установка на задушевное описание делали излишним эстетическое оправдание изображенного. Художники поступали так же, как сами строители и владельцы дворов. Эстетическая организация пространства и архитектуры представлялась ненужным дополнением к требованиям полезности, функциональности и «честности», предъявляемым к той не видимой постороннему глазу территории, где человек оставался «наедине с самим собой».
Но стоило М. Добужинскому в эскизе занавеса к «Ревизору» чуть форсировать неприглядность пейзажа, непомерно перекосить дома и завалить заборы, вывести громадную лужу на передний план и, главное, заменить церковь тюрьмой, как милый образ обернулся своей карикатурой, представился безусловно мерзким и отталкивающим. Этот прием подмены господствующего над пейзажем символа будет неоднократно использоваться на протяжении нашего столетия. Сам Добужинский не раз прибегал к его помощи, чаще всего заменяя храм — «порождением дьявола», городом-муравейником будущего. Так в творчестве мастера возникла другая важнейшая иконографическая композиция дворового жанра — старое на фоне нового. Образность в ней достигается за счет решительного разведения двух, до тех пор взаимодополняющих планов картины, каждый из которых наделяется определенными ценностными и символическими значениями.
Причем «старое» в этой композиции олицетворяется двором, а «новое» — регулярным градостроительством. Последнее, как известно, означало для Добужинского упадок культуры и духовности. Вместе с дворовыми функциями «старина» (а, позднее, весь центр города) наследует все духовные и душевные качества национального двора, к которым следует прибавить и своеобразную анормативную эстетику, введенную в дворовый жанр художниками 1910-х годов. Приходящаяся на это время новая вспышка интереса к дворовой теме во многом вызвана поисками внеположенной и естественно рождающейся жизненной эстетики. Она демонстрируется в витебских дворах М. Шагала, где стоящие на собственных крышах дома раскрашены всеми цветами радуги, где переврапы надписи, а животные преисполнены человеческой сентиментальности. Дворовая эстетика культивировалась и вождем «ослинохвостовцев» М. Ларионовым, создавшим на основе спонтанного дворового и заборного творчества поэтику своего искусства.
Таким образом, двор в национальной художественной традиции выступает преимущественно как противопоставление регулярному европейскому городу. Стихийная застройка и естественность самопроявления этого дворового мира контрастны порядку и умозрительности «высокой» культуры. Своим архитектурным и пространственным обликом черный двор олицетворяет в городском ландшафте противоречивые ценности





патриархального домостроительства и анархической вседозволенности, которые, однако, объединены общим отрицанием норм классической культуры, стремящейся к их преодолению.
Каждая эпоха по-своему предрешает исход этой борьбы. В те моменты, когда победа регулярного градостроительства представляется неизбежной, возникает стремление сохранить двор или, точнее, свойства двора, передавшиеся застройке старого города как исторический раритет, как нечто отходящее и обреченное. Однако судьба регулярной архитектуры в наших городах показывает, что дворовые свойства в итоге оказываются более устойчивыми и умеют подчинить себе эстетически чуждую им архитектуру. Сейчас, например, уже нет и следа противостояния между ампирной застройкой и живописным хаосом древнерусского города. С такой же неумолимостью погружаются в «дворовое состояние» регулярные комплексы неоклассицизма 1910-х и 1930-х годов. По-видимому, аналогичная участь ожидает и современный функционализм, который уже теперь привлекает художников не столько математической ясностью форм и планов, сколько эфемерностью и ущербностью своих конкретных реализаций.

Территория детства

Екатерина Великанова

Сегодня многие слова звучат красиво и загадочно. Мы любуемся ими, пробуем на вкус, цвет, запах. Таково слово «двор».

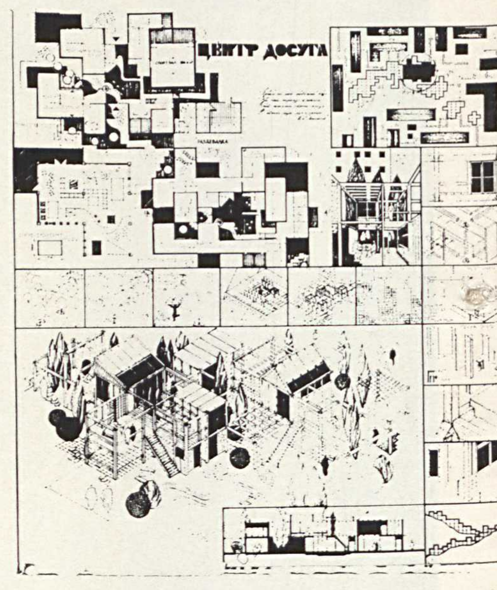
Когда в прекрасный день
разносчица даров
Вошла в мой тесный двор,
пройдя дворами...

Место встречи, о котором поет поэт, прекрасно и ностальгически несбыточно. То есть мы совершенно точно знаем, что где-то, когда-то, у кого-то было такое место: двор. И играла там радиола. И какого-то Леньку Королева очень уважали все ребята... Место это, если верить стихам, во-первых, очень счастливое, во-вторых, самым непосредственным образом связано с детством. Территория детства — вот как можно было бы с позиции поэзии охарактеризовать это ускользающее от взгляда понятие. И тут же возникает сомнение: не в искренности, но в истинности поэтического восприятия.
Память детства — самое глубокое из всех ностальгических переживаний; здесь царят идеальные представления о мире. Существуют поколения, для которых слова «двор» и «детство» неразрывно связаны. У этих поколений есть свои певцы: Б. Окуджава и Ю. Нагибин, В. Высоцкий и А. Битов... Мы можем продолжить ряд имен. Очевидно, для них для всех «петь двор» — не просто приятное дело, но самая насущная необходимость. Их мысли, чувства, все их представления о мире (даже теперешнем, в котором нет уже места ни слову «двор», ни самому двору) основываются на нерушимости связи: двор-детство. Для мальчиков 30—40-х годов двор был сценической площадкой, средой обитания, материнским организмом, миром, подобным ойкумене древних, — огромным и таинственным. Литературные поколения, истоки которых — во дворах предвоенной и военной эпохи, донесли до нас мифопоэтические представления о дворе как части целостного знания о мире своего детства («Дворы, переулки и весь мир» — так называется последняя книга Ю. Нагибина). Ныне эти представления непоправимо разошлись с реальностью жизни — и тем самым стали значимой реалией литературы.

От утра и до утра
Раньше песни пелись,
Как из нашего двора
Все поразлетелись...

— свидетельствует поэт.
Доживают свой век пустые скорлупки нагибинских дворов — там же, на задворках Чистопрудного бульвара [1]. Со своими коммунальными соседями мы распрощались уже лет двадцать пять тому назад. «Было время, и были подвалы...», — заклинает поэт, будто хочет вернуть похороненное. Зачем? мы ведь так радовались, переселяясь в пятиэтажные дворцы, в роскошные одно-, двух- и даже трехкомнатные апартаменты.
Новая — бездворовая — форма жизни прежде всего задела детей — это естественно. Как живут нынче дети, лишившись своей территории, своей вотчины, с которой, по свидетельству литературы, были так связаны? Вглядимся в литературную местность, где коротают свой век поколения мальчиков и девочек теперешних детских книжек.
Местность эта, лишившись своей территориальной определенности, растекшись по городу, стране, миру, стала слишком аморфной, чтобы имело смысл о ней разговаривать. Юный житель ее, однако, не растерялся, не пал духом; напротив, с отменой дворовой закрепощенности эмансипировался и окреп. Куда же он направился, приобретя свободу передвижения? На что употребил энергию, освободившуюся от дворовых прав, обязанностей и привязанностей?

Вот уже почти четверть века в детской литературе живет и действует юный герой, с бесстрашием Гавроша воюющий на баррикадах взрослой жизни не просто наравне со своими братьями и сестрами, мамами и папами, бабушками и дедушками, но ставший чуть не полководцем в наших жизненных баталиях. Он напряжен и четок, этот герой, он мужествен и собран. Это он решает нынче наши проблемы: от личных отношений до семейного бюджета. Он выдает замуж старшую сестру [2]; он становится опорой в жизни покинутой отцом женщины [3]. Он либо всеми силами хранит тлеющий огонь семейного очага, либо всеми силами его тушит — как найдет нужным, по своему разумению. Он, этот герой, разберется и с тещей, и со свекровью, и с папиными приятельницами, и с мамиными товарищами по работе...
«На пятом году жизни я стал замечать, что папа смешной», — говорит один из таких героев. Однако у него доброе сердце; он папу, пусть и смешного, ни за что в обиду не даст: «Зачем родного отца дурачком выставлять?» Он душевно предприимчив и психологически деловит: «...Я на удивление здорово разбираюсь в жизни»; «Терпеть не могу, когда у меня чего-то нет». (Впрочем, у него есть все, что нужно, и даже немного больше — потому терпеть особенно не приходится.) Этот молодой человек все время страшно занят. Так что о таком старозаветном занятии, как «гулять во дворе», не может быть и речи. Герой вовсе не гуляет. Нигде и никогда. Он из дому отлучается исключительно по делу. Как же он с приятелями общается? — А по телефону.
А у кого нет телефона — тех ему и не надо [4].
А ведь ему бы, между прочим, любить друзей и ненавидеть недругов; за барышней в оборочках ухаживать; голубей гонять в синем небе... А уж какое было прежде славное детское занятие: государственных преступников ловить! «Шпионская литература» уже готова припомниться нам — с нежностью, с болью о навсегда утраченном дворовом детстве...
Все приметы времени наложили отпечаток на лицо этого подростка: но он ли в том виноват? Хочется помочь ему, пристроить — такого неприкаянного, такого одинокого со всеми своими чудо-способностями — хоть куда-нибудь. Но куда?
Попробуем провести мысленный эксперимент: перенесем нашего героя на несколько десятилетий в прошлое.
В благословенные времена рыбаковского «Кортика»: нищенские, коммунальные, беспризорные; романтические, наивные, смешные. Классически дворовые. Предложим ему вместе с другими вылавливать в подвале главаря бандитской шайки, бывшего царского офицера... [5] Боюсь, что его, нашего героя, первым и отловят. А будет ли у него так же лихорадочно биться сердце, как у нагибинского героя, от одной лишь мысли, что его



звено проиграет в соревновании по сбору утильсырья? Сможет ли ему возглас «Но пасаран!» заменить приветствие? Наконец, будет ли и для него фильм «Если завтра война» обладать «всей достоверностью документа» [6]? Смешные вопросы: сама попытка прописать современного литературного героя на «Чистых прудах» вызывает улыбку. И как сегодняшнему герою не место ни на нагибинских Чистых прудах, ни в рыбаковском арбатском дворике, так и рыбаковско-нагибинские персонажи в пространстве новостроек 60—70-х годов оказываются нежизнеспособными. Мир старого двора был миниатюрной копией «большого» мира: его представления о чести и долге, справедливости и верности, любви и дружбе, словом, о том, «что хорошо и что плохо», выросли на почве коммунальной жизни и были сколом соответствующих макропредставлений.
Сильно ли наша внутренняя жизнь зависит от геометрии пространства, нас окружающего? Душа — от архитектуры нашего микромира? Не только зависит и не просто сильно: пространство, по-новому организованное, старую традицию начисто отвергает. Очевидно также и то, что изменение «конституции» нашей души требует изменений и в окружающем нас «пейзаже». Дворовое и коллективное детство минувших десятилетий сдало свои рубежи бездворовому и индивидуальному. И в жизни, и в литературе.

Что ж печалиться напрасно
Нынче слезы лей-не лей...

— поет поэт. Не стоит печалиться. Важно другое: пришла ли на смену одной

модели мироздания, воплощенной во дворе, другая, более адекватная сегодняшней реальности? Судя по литературе — нет, не пришла. Подтверждение тому — детское одиночество, неустроенность, непокой, либо прорывающиеся сквозь все книжное суперменство, либо ничем не прикрытые.
Что же сулит будущее? Сегодня окраины Москвы — это «Дикий Запад» в период его захвата и освоения. Пионеры, завоевывающие эти загадочные миры, чуждые в общем человечеству, — прежде всего, разумеется, дети. В их космосе огромно и дико, голо и ветрено. И там царит пафос освоения новых земель, и там создается фольклор, рождается мифология. Но когда еще там надышится жизнь?..
Каким он будет, новый миф детства? Преломившись в литературе, по-своему, мы надеемся, счастливый и полнокровный, он придет к нам с книжками писателей, скажем, 1970 года рождения. Мифопоэтическое представление детства невозможно вне ностальгии. Подождем: что-что ведь будут вспоминать и о чем-то ведь будут печалиться и нынешние мальчики и девочки...
В литературе же двор останется, покуда существует в нашем сознании миф о дворе как капля нашего знания о мире.

Уже есть книги, где рассказы о дворовом детстве выступают в форме предания — историй о стародавних временах, легендарных героях, знаменитых сражениях...[7]. Легенда, предание, сказка — такова дальнейшая жизнь мифа.

Как наш двор ни обижали,
он в классической поре;
С ним теперь уже не справиться,
хоть он и безоружен...

Все правильно: и обижали, и обезоружен, и не справиться. То прекрасное, о чем поет и поет поэт, — было, и есть, и будет.

---

[1] *Нагибин Ю. Чистые пруды (рассказ «Щедрый подарок»). М., Московский рабочий, 1962.*
[2] *Алексин А. Поздний ребенок. Собр. соч. в трех томах. М., Детская литература, 1979, т. 1.*
[3] *Алексин А. А тем временем где-то...— Из книги: Раздел имущества, Ивашов и др. повести. М., Детская литература, 1982.*
[4] *Левинзон Г. Прощание с Дербервилем, или необъяснимые поступки. М., Детская литература, 1982.*
[5] *Рыбаков А. Кортик. М., Детгиз, 1948.*
[6] *Нагибин Ю. Чистые пруды (рассказы «Чистые пруды», «Шампиньоны», повесть «Павлик». М., Московский рабочий, 1962.*
[7] *Остер Г. Легенды и мифы Лаврового переулка. М., Детская литература, 1980.*

Место отдыха и общения (проекты)

Евгений Асс

Нельзя сказать, что дворы (а в профессиональной лексике «внутриквартальные пространства») в текущей градостроительной практике вовсе обойдены вниманием проектировщиков.
Но внимание это, как правило, поверхностное, чисто формальное. Кое-где, без особого смысла, расставлены убогие детские площадки, проложены дорожки, которых жители почему-то старательно избегают, несколько так называемых «малых форм» — вот и весь нехитрый набор дворовых радостей, даже отдаленно не напоминающих сложный мир традиционного двора.
Двор должен был исчезнуть, чтобы о нем начали думать. Вот когда настал момент говорить о дворовой среде. О том, как заставить «внутриквартальное пространство» быть «нашим двором», с присущими ему функциями переходного шлюза от квартиры к улице, социального конденсатора, коллективного воспитателя. Как превратить пустое ничейное пространство в живое пространство для всех и каждого, не в формальном, а в содержательном смысле — как пример полноценного, жизнеспособного коллективного пространства. Уже на протяжении нескольких лет проектанты из различных сфер — художники, дизайнеры, архитекторы — обратились к проектированию двора именно с таких позиций. В сенежской студии проектировались дворы для городов Брежнева, Волгодонска, Магнитогорска и др.; на семинаре «Интердизайн-80» в Тбилиси двор стал центральной темой совместной работы дизайнеров и градостроителей; архитекторы из социалистических стран на конкурсе-семинаре «Новгород-84» высказались в большинстве проектов в защиту традиционного двора и закрепления его социальных функций.
Амплитуда проектных предложений чрезвычайно велика. Наиболее кардинальное решение планировщики видят в радикальном пересмотре господствующих градостроительных доктрин. Это означает реабилитацию двора как необходимого типологического элемента городской структуры, а вместе с этим и возрождение таких планировочных типов, как улица, квартал, площадь в их исконном историческом значении. Двор при этом трактуется как замкнутое, архитектурно артикулированное пространство, достаточно плотное и вязкое, для того чтобы в нем могли концентрироваться разнообразные формы соседской активности.
Установки дизайнеров и художников-проектировщиков менее радикальны в силу специфики самой их деятельности. Но тем не менее интенции остаются теми же, хотя для решения проблемы выбираются более эфемерные средства — временные сооружения, элементы благоустройства, объекты оборудования.
С помощью этих средств предлагаются всевозможные формы расчленения ныне существующих бескрайних дворовых пространств с выделением специализированных зон и закреплением в них тех или иных социальных функций. В проектах дворов появляются клубы автомобилистов и собаководов, голубятников и гитаристов, каждый из которых обладает своей собственной пространственностью и пластикой. Таким образом компенсируется дефицит собственно архитектурного содержания среды и предлагаются возможности ее социализации. Одной из характерных черт таких предложений — апелляция к самодеятельному творчеству жителей по освоению их собственного двора. Художник, дизайнер как бы задает программу действий, провоцирует их, с тем чтобы впоследствии жильцы подхватили начатую тему и своими руками (в чем видится основа коллективизации) достраивали, перестраивали, короче говоря, обживали дворовую среду.
Весь набор предложений по проектированию дворов можно было увидеть на выставке конкурсных работ, присланных на конкурс журнала «Архитектура СССР». В названии конкурса не фигурировало слово «двор», он предполагал решение другой задачи — создание «центра досуга и общения в жилом комплексе». Тем более показательно, что большинство участников таким «центром» сделало сам по себе двор. Именно двор, но не пустой и безжизненный, а сложный и богатый, ассоциируется в представлении авторов с тем местом, где происходит общение жителей и где они проводят свой досуг. Молодые архитекторы и дизайнеры из разных городов страны, принявшие участие в конкурсе (а их 351), практически единодушны: двор может и должен быть средоточием активной жизни для всех тех, чьи окна выходят в его пространство. Они показывают свое понимание проблемы и чуткость к мелочам, из которых складывается добротная и человечная городская среда. Это значит, что в профессиональном сознании уже произошли существенные перемены.

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

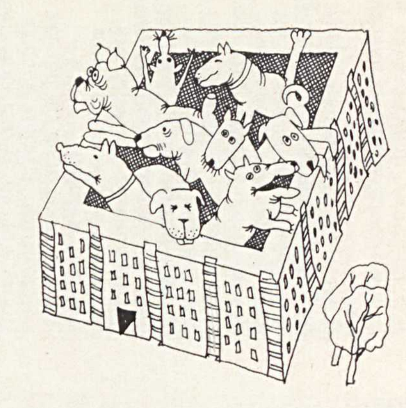
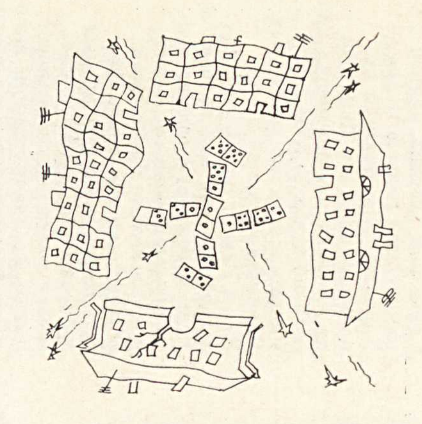
Мы рассмотрели двор с разных точек зрения: истории его становления, его функций в городе, человеческих отношений. Мы обратились к произведениям искусства (живописи и литературе), чтобы через них понять механизмы его восприятия в разные эпохи и времена. Мы попытались проанализировать проекты мест отдыха и общения в современном городе.

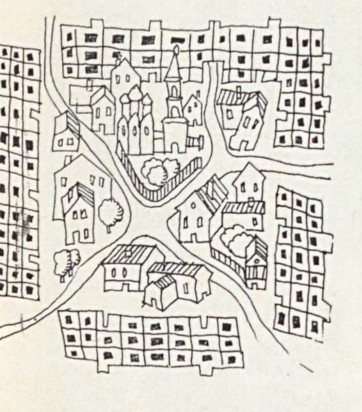
Отметем с порога ностальгическую лирику по исчезнувшим дворам старого города: дворы были разными и гармония дворовой общности столь же утопична, сколь редка идиллия коммунальных квартир. Мы не склонны идеализировать дворовую ситуацию и отдаем себе отчет в том, что ностальгия такого рода связана не с реальной историей, а спровоцирована отсутствием в городе особых зон отдыха, досуга и общения, функции которых в известной мере выполнял двор.

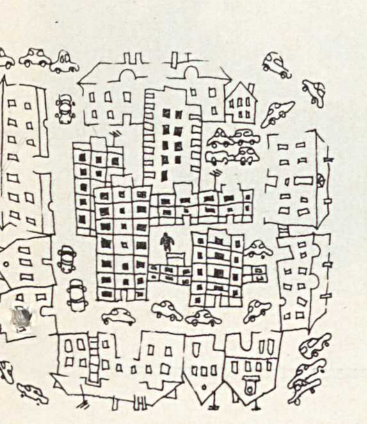
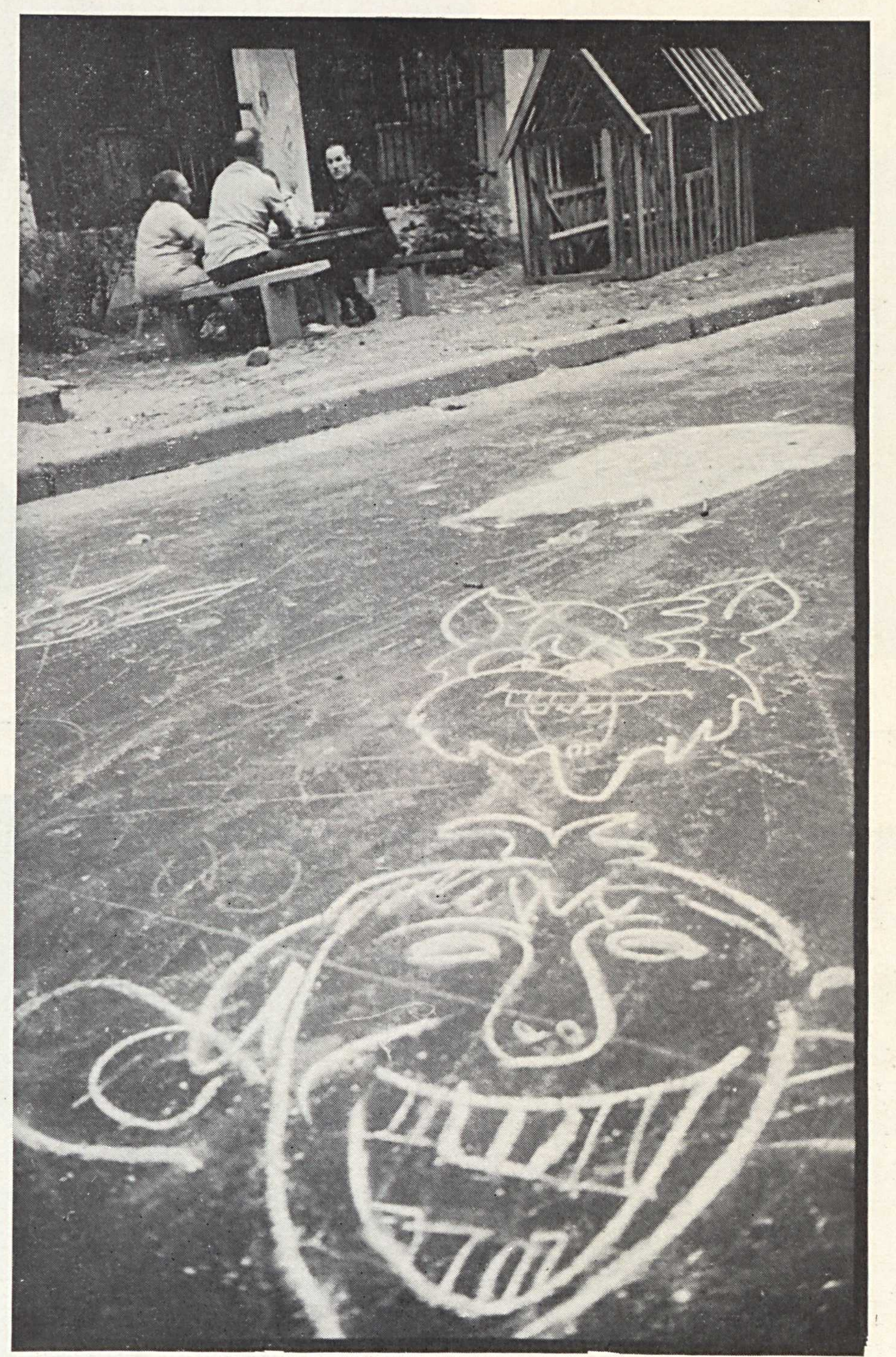
Нельзя сказать, что в этом плане ничего не делается проектировщиками, градостроителями, дизайнерами и художниками: детские площадки в новых микрорайонах, внутриквартальное озеленение и т. д., но, видимо, этого еще недостаточно.

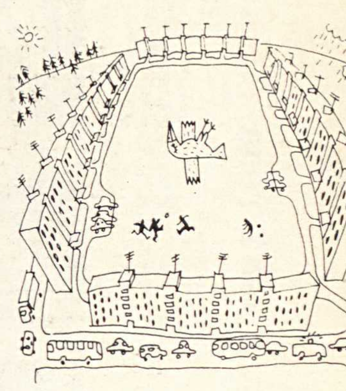
О дворе как месте забав, игр, прогулок, отдыха и общения горожан надо заботиться; центры досуга и отдыха, зоны неформального общения жителей надо проектировать. Подход к этому должен быть комплексным, выходящим за рамки узкоархитектурных форм работы. История учит нас, что двор складывался в значительной степени стихийно, и, следовательно, разрабатывая идеальную модель двора, необходимо учитывать не только архитектурно-пространственные факторы, но и социальную психологию, региональные условия жизни, традиционные представления, навыки, обычаи и многое другое. Двор должен иметь определенный допуск свободы для спонтанного проявления индивидуальных и коллективных интересов всех людей.

Конкретное обсуждение всех этих вопросов мы вместе со специалистами проведем в одном из ближайших номеров журнала.

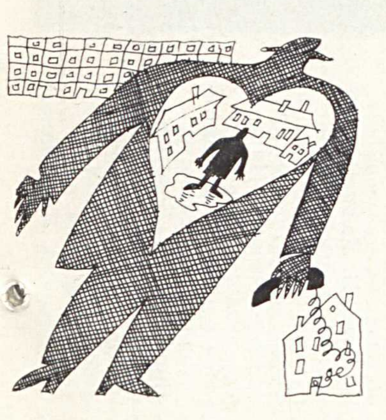
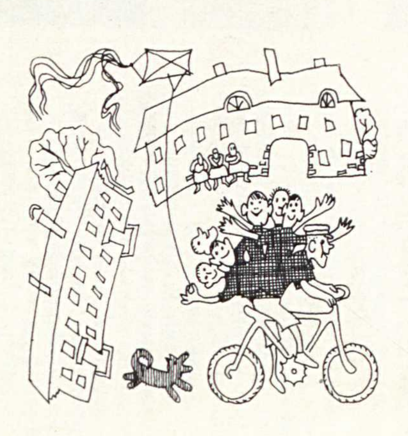
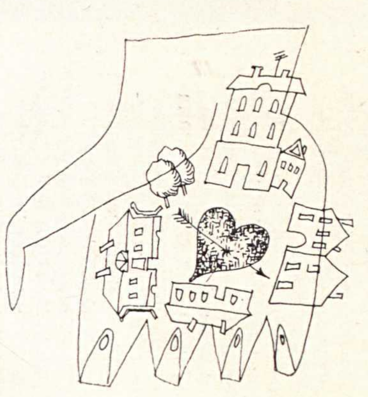


На стр. 32
Рисунок архитектора
Л. Павловой

Авторы иллюстраций к блоку:
фото — В. Куприянов
рисунки — Г. Мурышкин


Ракурс Работы выпускников 1984 года

В контакте с практикой

Более 200 молодых специалистов разных профилей выпустило в 1984 году Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). Успешно прошедшая защита дипломных работ показала, что заметно повысился уровень профессионально-художественной подготовки студентов и, главное, окрепла и расширилась связь учебного процесса и дипломного проектирования с жизненной практикой, с реальными потребностями народного хозяйства, формирования городской и сельской среды.

Большинство дипломных проектов разрабатывалось с учетом заказов государственных организаций, среди которых были заводы и совхозы, санатории и институты, детские учреждения и музеи. Оформление заводских помещений, скульптура для архитектурных комплексов, дизайнерские разработки бытовой и сельскохозяйственной техники, оборудование и меблировка деловых учреждений и мест отдыха, образцы тиражных изделий для промышленности и их реклама — таков диапазон дипломных работ молодых специалистов. Многие художественные проекты выполнены на хорошем профессиональном уровне и рекомендованы к внедрению.

Дипломные работы скульптурного отделения, как правило, связаны с реальными или проектируемыми объектами. Большой многофигурный рельеф на тему труда и отдыха рабочих (дипломант А. Подолянкин, руководители А. Соловьев, И. Кадина) предназначен для нового здания Дома молодежи в Сургуте; динамичные декоративные фигуры, олицетворяющие «Мир», «Труд», «Юность», выполненные под руководством педагогов училища В. Павловым, А. Пироговым, В. Белоусовым — для новых комплексов и парков Зеленограда; фигура солдата-пехотинца на марше (автор А. Макаэлян, рук. С. Рабинович, А. Емельянцев)







В традициях ленинградской школы

В прошлом году в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной был интересный выпуск на кафедре керамики и стекла. Из двадцати двух дипломантов пятнадцать защитили работы на «отлично», четыре — приняты с одобрением ГЭК и четыре рекомендованы к внедрению.

Серьезной работой явился керамический рельеф Игоря Харченко для детского кукольного театра в Ленинграде. Студент удачно решил как образно-игровую, так и формально-пластическую задачи. Впечатляет сюжет: Добро, Зло и Равнодушие — три силы, довлеющие над человеком. Рельеф отличают смелая лепка объемов, резкость контуров, несколько брутальная обобщенная трактовка фигур. Перед нами уже зрелый художник со своей сложившейся пластической манерой.

Такой же значительной, высокопрофессиональной является и композиция Ольги Белоусовой «Поэзия», исполненная в стиле биоструктурной пластики.

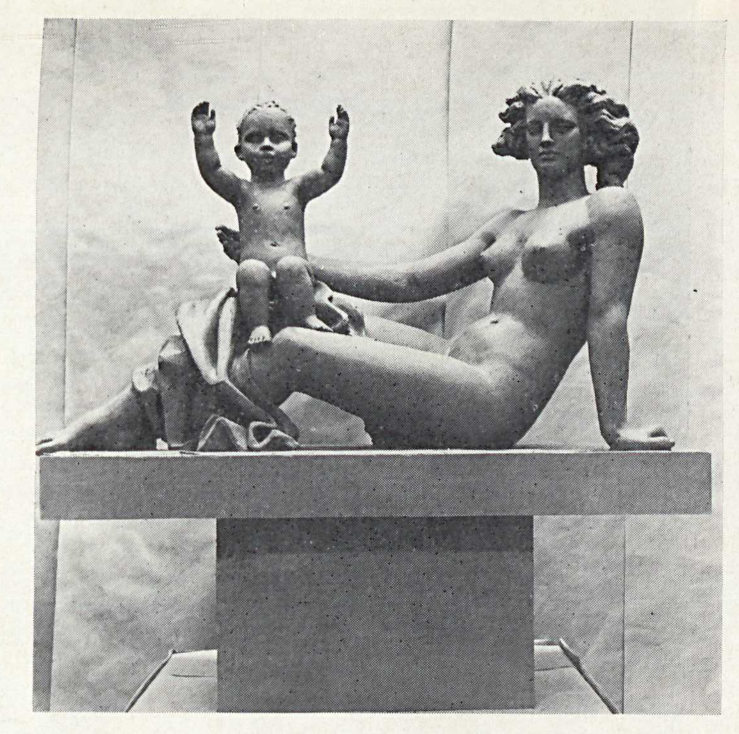
В этом году оказалось много работ, посвященных морской теме, Ленинграду, белым ночам. Среди них отличную оценку и одобрение ГЭК получила керамическая посуда для парусника «Надежда» Ирины Парфеновой. Мягкие формы предметов остроумно декорированы рельефными жгутами, напоминающими морские канаты.

Живую, забавную по образу композицию «Цирк» сделал Шамо Абасов. В нее заложены принципы сценографического восприятия декоративной пластики. Фигурки можно переставлять не только по горизонтали, но иначе ставить друг на друга, соединять по две, по три, образуя своеобразные мизансцены. При этом автором учтены все законы равновесия объемов. Эта работа также получила одобрение ГЭК.

Наряду с декоративными композициями в выпуске этого года много утилитарных изделий. Многопредметный чай-

предлагается для сельского мемориала.
В контакте с архитектурно-проектными организациями и конструкторскими бюро предприятий ведется работа дипломников кафедры промграфики. Особого внимания заслужила работа М. Бургановой (рук. С. Смирнов, С. Родионова), представляющая собой комплексный проект рекламной и сувенирной продукции, посвященной историко-архитектурной заповедной зоне Москвы — «Старый Арбат».
Важную тему фирменного оформления продукции Таганрогского завода комбайнов серьезно решила Н. Прохорцева (рук. А. Алтухов), интересную творческую разработку комбинаторики бумажной игрушки сделал В. Соколов (рук. В. Волошко, Б. Рахменинов) для Московской фабрики бумажных изделий.
На отделении керамики и стекла наибольшее число дипломов было посвящено созданию фарфоровой, стеклянной и керамической посуды специального назначения, выполненной по заказам музеев, театров, банкетных залов.
Среди лучших работ были отмечены сервиз для приема гостей в «Звездном городке» О. Орловой (рук. Е. Пономарева); сервиз на тему «Русские народные сказки» Э. Кошман (рук. В. Дьяконов); комплект из хрусталя для приема гостей в Музее А. И. Герцена В. Рубанова (рук. Л. Савельева). Заметно выделялась работа Евы Бодони, студентки из Венгерской Народной Республики, которая разработала комплект посуды для кухни-столовой из керамики высокого обжига (рук. Н. Селезнев).
Выпускники кафедры керамики и стекла владеют и большой декоративной формой, и целый ряд дипломников избрали темами витражи разной стекольной техники, настенные панно и пространственные композиции из керамики. Хочется надеяться, что лучшие из них займут место в архитектурной среде.

Л. Крамаренко





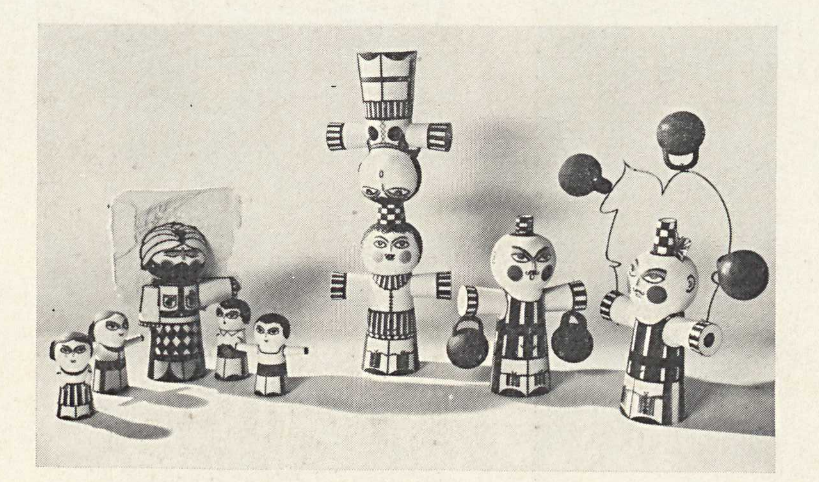
В. Белоусов
Скульптура «Юность» для Зеленограда

Э. Кошман
Сервиз «Русские народные сказки»
Фарфор

А. Пирогов
Декоративная скульптура «Слава труду» для Зеленограда

В. Рубанов
Комплект посуды для музея А. Герцена.
Хрусталь





Е. Пышта
Витраж для кафе-чайной в Волгограде. Стекло, пескоструйная техника

О. Белоусова
Композиция «Поэзия»
Керамика

И. Парфенова
Посуда для парусника «Надежда». Керамика

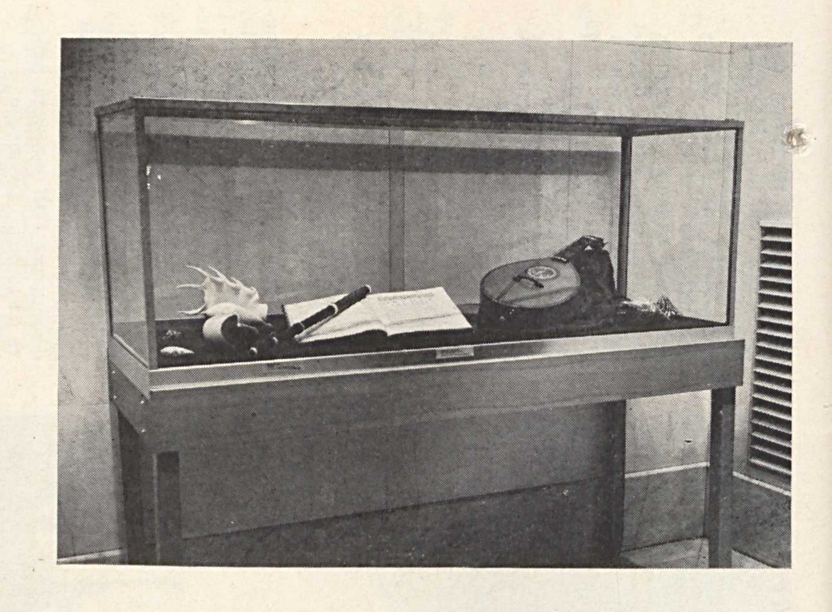
Т. Тимошенко
Сервиз «Серебристый».
Стекло

Ш. Абасов
Композиция «Цирк».
Керамика

ный сервиз «К 60-летию Узбекистана» создала Махтоб Турдиева. Набор керамических банок для кухни исполнен Ксенией Грачевой.
Нелегкую задачу — создание принципиально новой формы чайного сервиза — поставила перед собой Ольга Копенкина. В сервизе «Чаепитие», показанном в белье и росписях солями, свежо и оригинально все — от состава сервиза до пластически новой, динамичной формы всех предметов.
Из дипломных работ, созданных в стекле, следует прежде всего отметить два витража — один Екатерины Пышты для кафе-чайной в Волгограде, исполненный на листовом стекле в пескоструйной технике. Легкий рисунок нетривиально решен и по композиции, и по тональности, особая выразительность достигается расположением изображения с обеих сторон стекла. Другой — Татьяны Чеперигиной (в традиционной технике свинцовой пайки). Витраж Чеперигиной установлен в Музее ЛВХПУ.
Одобрение ГЭК вызвала работа Татьяны Тимошенко — сервиз «Серебристый» из бесцветного стекла. Сильно увеличенные размеры сервиза претендуют на декоративное место в интерьере, тем не менее возможны и утилитарные варианты его использования.
Поздравляя выпускников, отмечая достоинства их работ, следует сказать добрые, сердечные слова благодарности преподавателям училища, руководителям дипломных работ — заведующему кафедрой, профессору К. М. Митрофанову, профессору В. С. Васильковскому, доценту Н. С. Кочневой, доценту А. И. Маевой, старшему преподавателю О. Л. Некрасовой-Каратеевой.
То, что многие выпускники наряду с профессиональной подготовкой показали хороший вкус, традиционную ленинградскую культуру, делает честь кафедре.

Н. Василевская

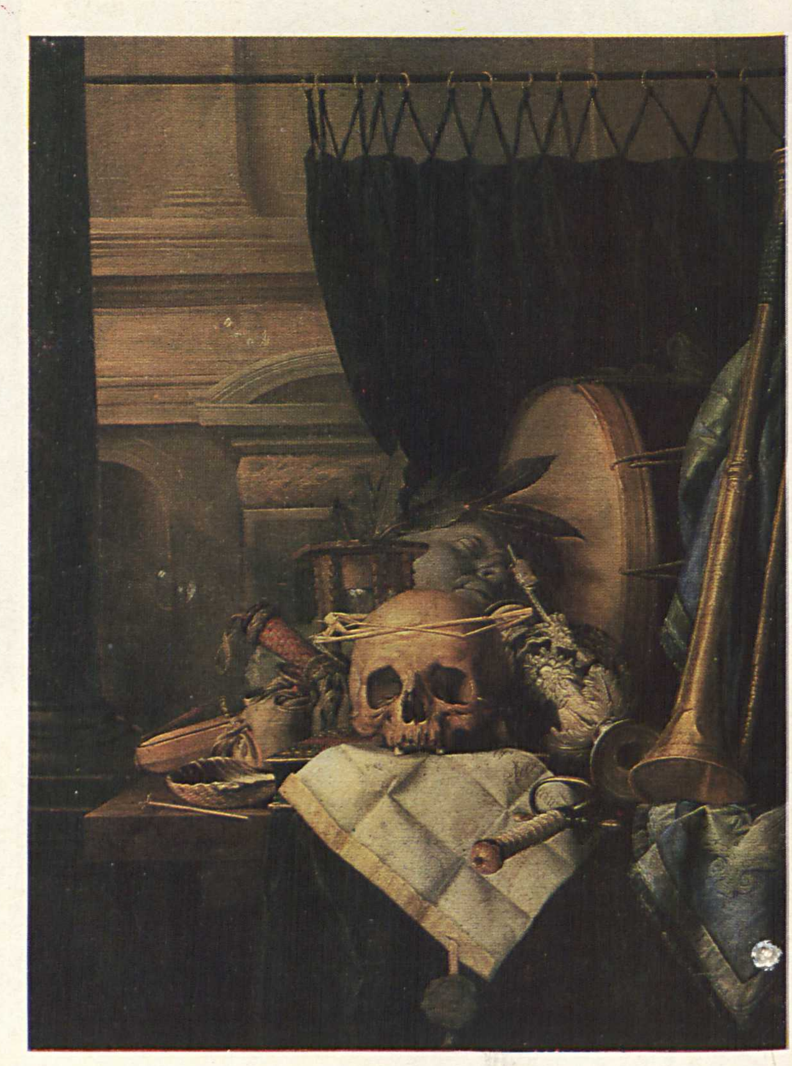


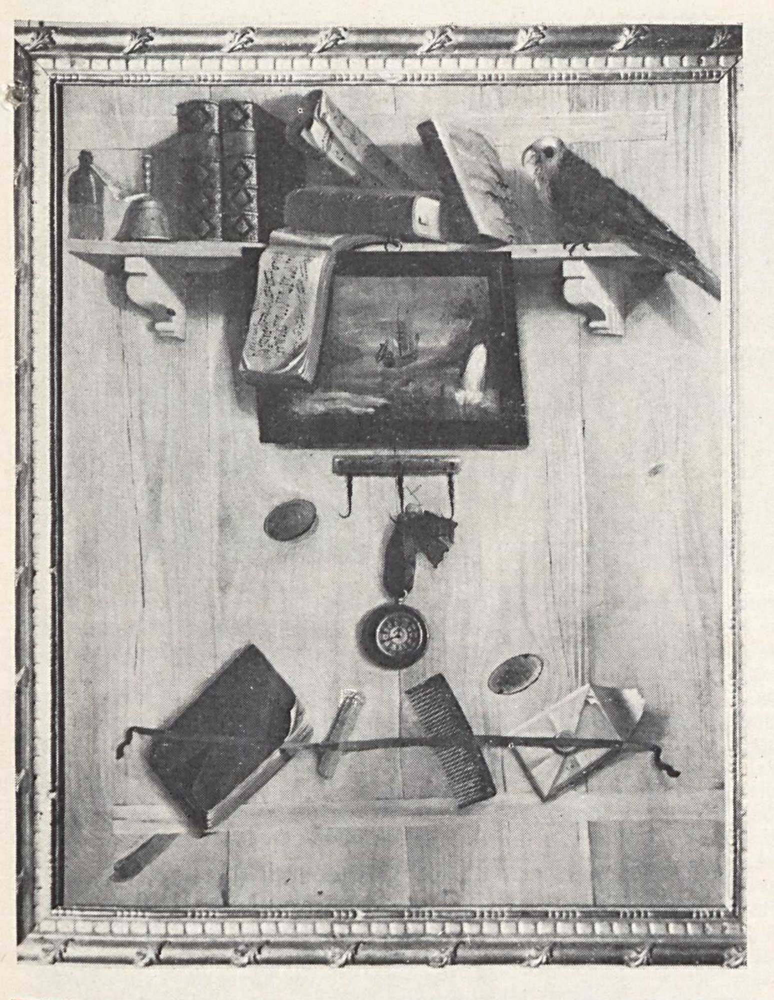






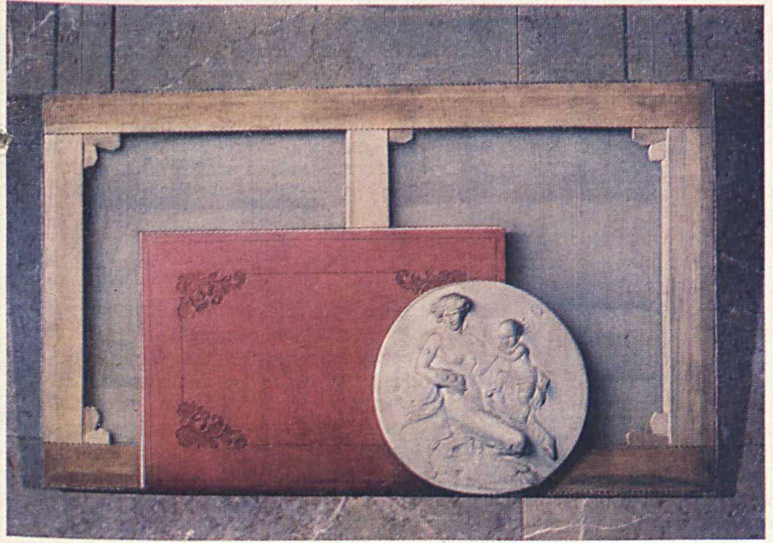

КРУЖКА
МОРСКИЕ РАКОВИНЫ

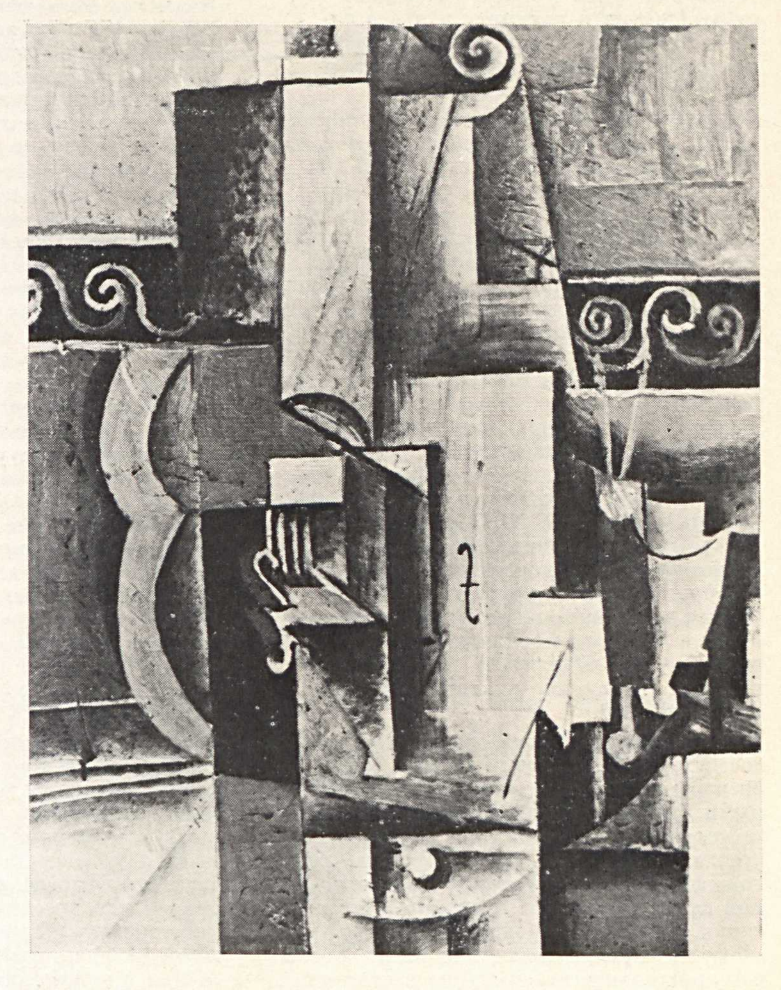












Натюрморт как образ времени

Ирина Фомичева

Двадцатый век энергично множит мир вещей новыми и новыми предметами. Мы говорим даже о присущем ему духе «вещизма». Стандартные вещи штампует промышленность, уникальные выходят из рук художников. Вещи нам служат, нас удивляют, занимают, радуют. Мы думаем о них, какими они должны быть, какими мы хотим их видеть.
Одновременно в XX веке возникает и не убывает на всем его протяжении интерес к натюрморту, главный герой которого вещь, предмет. И не только в практике современных живописцев, скульпторов (относительно недавно мы стали свидетелями того, как натюрморт обрел право на жизнь в скульптуре). Глубокий интерес к проблемам и развитию этого жанра обнаруживают сегодня историки искусства.
Выражением интереса к натюрморту и его герою — вещи явились выставка «Натюрморт в европейской живописи XVI—

На стр. 36
Б. ван дер Аст
Морские раковины и фрукты. Дрезден. Государственное художественное собрание

В. К. Хеда
Завтрак с бокалом «Наутилус». 1649

Витрина в экспозиции выставки

Витрина в экспозиции выставки

Ж.-Б. Шарден
Натюрморт с атрибутами искусств. 1766. Гос. Эрмитаж

П. Ван дер Виллиге
Аллегория бренности (Vanitas). ГМИИ им. А. С. Пушкина

На стр. 37
Г. Н. Теплов
Натюрморт с нотами и попугаем. 1737. Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века».

А. Н. Мордвинов
Подрамник, папка, гипсовый барельеф. 1857. ГРМ

Поль Сезанн
Натюрморт с драпировкой. Гос. Эрмитаж

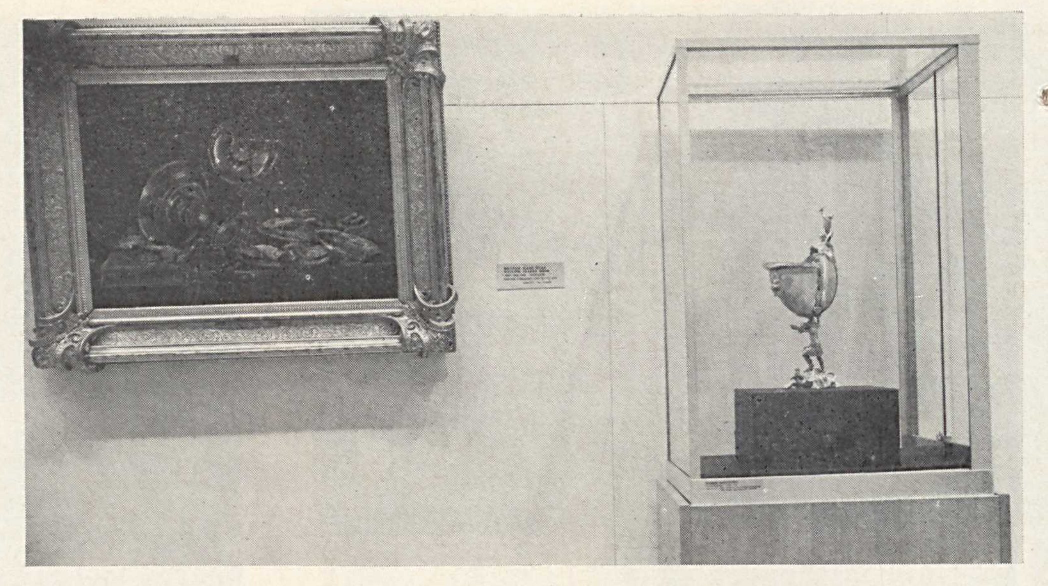
А. де Переда
Натюрморт с поставцом. 1652. Гос. Эрмитаж

Пабло Пикассо
Скрипка и гитара. Гос. Эрмитаж

начала XX века», организованная пятью музеями: Дрезденской картинной галереей, Государственным Эрмитажем, Государственным Русским музеем, Государственной Третьяковской галереей, Государственным музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, и приуроченная к ней научная конференция «Вещь в искусстве», собравшая специалистов различных областей искусствознания. Прежде чем быть показанной в мае-июне в Москве, выставка с успехом экспонировалась в залах Дрезденской картинной галереи (примечательно, что в немецком варианте каталога выставка называлась «Натюрморт и его предмет») и в залах Государственного Эрмитажа. Это первая выставка в ГДР и СССР, показавшая на 120 живописных произведениях из восьми музеев ГДР и одиннадцати советских музеев многовековую историю развития жанра натюрморта с момента вычленения его в самостоятельный жанр, во всем многообразии национальных школ, мастеров, эпох.
Тема выставки «натюрморт и его предмет» была обозначена введением в экспозицию реальных предметов — первоклассных образцов прикладного искусства XVII—XVIII веков, предметов материальной культуры, предоставленных Государственным Историческим музеем, музеями Московского Кремля, Музеем искусства стран и народов Востока, Государственным музеем музыкальной культуры им. М. И. Глинки, раритетов из частного собрания Н. Г. Виноградовой. Эти предметы — прообразы, прототипы, модели, вдохновившие художников на создание живописных произведений.
Сравнение натюрмортов различных национальных школ, мастеров, эпох позволяет увидеть, что из безграничного мира вещей в натюрморт приходят лишь определенные и набор их, а значит и живописных тем, невелик. Заметна бо́льшая разница в очевидных предпочтениях эпохи к тем или иным вещам, чем между национальными школами. Эти предпочтения находятся в прямой зависимости от отношения к предмету и через него — отношения к миру. Отсюда различная интерпретация предмета в натюрморте в те или иные эпохи.

Век становления и расцвета натюрморта любил предметы, поражающие воображение редкой, диковинной, заморской красотой. Может быть, для мореходов-голландцев заморские вещи: редкие цветы (среди них тюльпаны), раковины, насекомые и растения, собранные в гербарии, но прежде привезенные издалека,— были интересны и дороги не только как острое и радостное переживание красоты, но и как вещь «на память» о дальних путешествиях, сувенир. Бесконечно число удивительных, хрупких, фарфорово-белых, розовых или мрачновато-пестрых, фантастических по форме раковин, и по сей день не перестающих нас удивлять, поражать своей красотой, красотой, сотворенной природой. В XVII веке они просто завораживали человека. Раковины как истинную драгоценность оправляли в серебро лучшие аугсбургские мастера. Одевая их в роскошную раму, превращали в шедевры прикладного искусства — кубки «Наутилус», поражающие пафосом соединения красоты природной и рукотворной.

На выставке реальный кубок «Наутилус» соседствует с живописным шедевром, где он изображен в компании с себе подобными предметами: серебряным бокалом, за которым виден бокал из венецианского стекла, блюдом дельфтского фаянса. Художник словно множит мир произведений художественных. Но это не простая копия, не простое, подобное фотографическому, воспроизведение предмета. Любовное пристальное вглядывание в предмет, желание почти иллюзионистически передать материальность предмета, его свойства: мерцающую поверхность перламутра, холодноватый блеск серебра, хрупкость, прозрачность тонкого стекла — характерны для художественного языка голландского натюрморта, но художник всегда собирает предметы в композиции, передающие непринужденные сцены из



жизни человека, в которых они будто оживают, одушевленные незримым его присутствием. Предметы соединены сюжетом — «Завтрак», «Закуска» или иная сцена из жизни бюргера.
Внешняя понятность, доступность натюрморта XVII века отвлекает и скрывает многозначность смыслов, попытку рассказать не только о предмете, но и об их хозяине — человеке, о безграничном мире, мыслящей частицей которого он себя ощущал, постигая законы этого мира, сознавая свою подчиненность им. Такая смысловая наполненность вызывает в нас ощущение необычайной значительности предмета, особенно в настораживающих нас натюрмортах «Vanitas». Хотя порой мы останавливаемся в недоумении перед загадочными сочетаниями предметов, как в натюрморте А. Переды, лишь в натюрмортах «Vanitas» (иначе «аллегория бренности», картина о тщете богатства, искусства и сокровищ) мы сразу предполагаем символику, присущую всему жанру в XVII веке.
Наименее повествовательный среди живописных жанров, натюрморт пытался объять, понять и передать посредством предмета — носителя символа, аллегории — гармонию мироздания. Не случайно В. Р. Виппер писал о философии натюрморта, тем самым определяя специфику его как жанра. Посредством предмета натюрморт XVII века рассказывает о первосущностях, первоэлементах мира и сам прочитывается как притча.
В натюрморте XVIII века остаются лишь предметы, связанные с различными сферами деятельности человека: аристократическими охотами, кухонными буднями бюргеров, занятиями науками, искусством. Уходят в небытие мудрые «Vanitas», на смену им приходят гордые «Аллегории искусства», на языке которых говорится о высшем проявлении духовной энергии человека — энергии творчества. Человек вырастает в собственных глазах, его деятельность обретает значительность, достойную стать темой живописи. Но именно поэтому в XVIII веке на первое место в табели о рангах живописных жанров выходит портрет, а натюрморт спускается на последнюю его ступень. Развитие натюрморта идет по нисходящей; особенно трудной и противоречивой была жизнь натюрморта в XIX веке.

В архитектуре ампира все вещи стали располагаться в интерьере вдоль стен. Ампир подчинил вещь ансамблю. Утратив самостоятельность в реальной жизни, она ушла из натюрморта. Натюрморт стал лишь академической штудией. Только в редких произведениях мастеров бидермейера или русских художников круга Венецианова (Волков «Натюрморт») появляется непритязательная вещь, написанная с пониманием пластической формы, передающая состояние покоя, ясности, внутреннего достоинства. Рукотворный предмет почти уходит из натюрморта.
В нем царят цветы, написанные по уже известным из фламандской живописи XVII века композиционным схемам декоративного натюрморта, превращенным в выхолощенный штамп (Ван Даль, Хруцкий).

Предмет существует как пластический мотив лишь в штудийном академическом натюрморте — творческой лаборатории художников. Но именно через штудию — вещь-предмет — натюрморт обретает новую жизнь — этот парадокс иллюстрирует этюд А. Иванова «Драпировки на круглом столе». Четко сформулированная и выраженная со всей очевидностью задача организации цветом пространства, остротой колористической выразительности и мощью формообразующего языка живописи сообщает этой штудии большое дыхание исторического полотна. В произведении А. Иванова натюрморт умер как сюжет, но возродился как художественная задача. Именно в этом качестве существуют натюрморты П. Сезанна, в полотнах которого вещи перестали быть вещами, превратившись в предметы-объемы.
В картинах Сезанна агрессивные объемы, лишь условно названные персиками и грушами, топорщащиеся складки скатерти, пытающиеся поглотить плоды, обретают качество единой материи, пронизанной внутренней энергией. Творческой энергией Сезанна был возрожден натюрморт и дан толчок на рубеже XIX—XX веков второму периоду блестящего расцвета этого жанра, ознаменованного появлением целой плеяды могучих, ярких, непохожих живописцев — французских, русских, немецких. Трактовка вещи как предмета-объема привела натюрморт к искусству кубизма, в котором предмет, препарированный и развеществленный, сложной игрой своих плоскостей, по-новому конструирующих пространство, лишь угадывается в нем. Натюрморты «Гитара и скрипка» П. Пикассо, «Музыкальные инструменты» Н. Удальцовой, «Музыкальные инструменты» Б. Беттеры и реальная скрипка, выставленная в витрине рядом, делают наглядными, как скрипка — искусно сделанный предмет, торжество мастерства и законченности формы, по-разному осмысляется и передается в натюрмортах XVII и XX веков, рождая совершенно непохожие образы мира.
Отношение к предмету как возможному сюжету, предмету как художественной задаче, предмету как к «вещи в себе», интересующей художника не как объект познания, а как объект подражания, копирования, игры — три ситуации, в которых предмет существует в натюрмортах, представленных на выставке.
Последний натюрморт — особый вид, в котором предметы предстают перед нами оборотнями, в котором художник на время оставляет предмет и зрителя один на один в занимательной обманной игре — превращения живописной иллюзии в предмет и наоборот.

Многозначное прочтение натюрморта делает его совершенно удивительным жанром, в художественных образах зашифровавших воззрения естественнонаучные, философские, религиозно-нравственные о мире и человеке в нем и показавших мир вещей, простых и изысканных, как среду обитания человека, сферу его деятельности, его вкусов и увлечений, со всей очевидностью являющую смену времен как смену вещей.

Язык бытовых вещей

Георгий Кнабе

Вещи характеризуют общество и людей, ими пользующихся; на своем языке они рассказывают об уровне цивилизации, торговых связях, зажиточности или бедности, о характере культуры, социальных отношениях и идеологических представлениях. Частные автомобили, например, стоят дорого, и потому распространение их говорит о росте благосостояния граждан; они увеличивают подвижность населения, и потому рост их числа свидетельствует об изменениях в общественной жизни — новом размещении рабочей силы вокруг предприятий, расширении клиентуры торговых центров и зрелищных учреждений, передислокации районов летнего отдыха; автомобили, наконец, выпускаются во многих неравноценных вариантах, и распределение этих вариантов по различным социально-культурным слоям отражает спектр не только материальных возможностей, но и престижных представлений в данном обществе. Сказанным, однако, дело не исчерпывается.

Помимо материальной ценности, практической целесообразности и знакового смысла, вещи обладают еще одним качеством, которое непосредственно сказывается на содержательности их языка: вещь — всегда образ, и ее образный элемент окрашивает все остальные ее свойства. Нет оснований думать, например, что среди головных уборов берет сегодня сильно отличается по цене или удобству от шляпы или вязаного колпачка. Приобретение его зависит не от цены и не от удобства, а от того, что берет стал теперь признаком либо пожилого интеллигента, либо рабочего при исполнении своих обязанностей, шляпа — признаком человека упорно и сознательно старомодного, а колпачок — молодости и молодечества. Следовательно, приобретение того или иного из них осуществляется на основе знакового смысла? Не совсем так.

Связь каждого из перечисленных головных уборов с указанной категорией потребителей ни в какой степени необязательна. Она устанавливается каждым в результате свободного выбора, выбор же этот зависит от того образа, в котором человек видит эту вещь и себя в ней, то есть от сложной амальгамы эмоционально окрашенных представлений об общественной структуре, о своем месте в ней, о системе ценностей — «своих» и «не своих», зависит от лирически пережитого и ставшего частью «Я» общественно-культурного опыта. Образ этот, как правило, коренится в глубинах такого опыта, в глубинах личности, сформированной таким опытом, и потому редко может быть четко, рационально-логически обоснован. Из разговора, подслушанного в магазине: «Почему вы вдруг купили кепку?» «Кто его знает... Как-то вдруг захотелось... Да и надоело — кругом все береты да колпачки, а вот в молодости моей многие ходили в кепках... Считалось, знаете, революционно, по-рабочему».

Человек — это атом истории, все собственно человеческое обусловлено в нем социально и культурно. И его вкусы, его подчас немотивированный выбор обусловлены той же заложенной в нем историей, тем же социокультурным опытом, но только история, социология и культура выступают здесь преломленными во внутренних, самых интимных и не всегда осознанных механизмах сознания. Благодаря заложенному в вещах образному содержанию, они могут рассказать на своем языке об этих пластах сознания, о внутреннем мире и эмоционально-психическом складе личности, о всей той сфере, где история становится переживанием и где формируются ранние импульсы общественного поведения.

Но этот мир и этот склад меняются во времени, вместе с ними меняются и образы вещей, что не может не сказываться на их языке, не делать его специфичным для каждой эпохи. На античных вещах, например, встречаются надписи, как бы устанавливающие отношения вещи с мастером и с заказчиком: «Манлий сделал меня для Нумерия»; есть многочисленные свидетельства того, что в Средние века подаренная вещь воспринималась как носитель достоинств дарителя, передаваемых вместе с ней одариваемому. Задача нижеследующих заметок будет состоять в том, чтобы попытаться очертить основные категории языка вещей нашей современности, под которой будет пониматься период, начинающийся второй третью XIX века. Этот рубеж имеет основания в субъективном сознании: восприятие бытовой среды как «своей» зависит не только от впечатлений, заключенных в биографии самого индивида, но также от семейных традиций, норм социального окружения, от запечатленного в популярных произведениях искусства и усвоенного с детства образа жизни нескольких предшествующих поколений. Субъективное в данном случае совпадает с объективным. По второй трети XIX века проходит вполне объективный исторический рубеж, до которого бытовая эмпирия обычного массового существования мыслилась как сфера глухой частной повседневности, неспособная выразить общественный потенциал и духовные свойства человека, и лишь после указанного рубежа эта сфера неуклонно и все яснее осознается как чуткий сейсмограф, регистрирующий свойства и оттенки духовной жизни широких социальных групп и отдельных личностей *.

Сегодня образ вещи характеризуется тремя гранями, которым соответствуют три способа его восприятия — социальный, духовный и «социологический».

Социальный аспект бытовой вещи связан с ее способностью обладать, помимо своего прямого прагматического значения, также знаковым смыслом и, соответственно — отражать имущественную принадлежность, общественное положение или идеологическую ориентацию обладателя. На этой ее способности основан широкий показ предметной среды в реалистической литературе прошлого и нынешнего века, в реалистическом кинематографе, театре — для социальной характеристики действующих лиц. Балахон Базарова так же характеризует его разночинство, как рубаха навыпуск и смазные сапоги Белокурова из чеховского «Дома с мезонином» — его бестолковое «народничество», а кожаная куртка Мирона Артамонова у Горького — его принадлежность к русскому купечеству новой, рябушинской формации.

Существенный признак социального образа бытовой вещи состоит в том, что она не живет изолированно, в своей индивидуальности, а всегда как бы растворена в ансамбле. Характеризующей силой обладает лишь та целостная предметная среда, которую вещи образуют в своей совокупности, как столы, кресла, стулья «самого тяжелого и беспокойного свойства», заполнившие гостиную Собакевича, или обстановка «в избе, хотя и довольно просторной, но чрезвычайно загроможденной и людьми, и всяким домашним скарбом», где проживал с семейством «русской пехоты бывший штабс-капитан» Снегирев.

Такого рода описания, указывая на имущественное или общественное положение человека, характеризуют его через принадлежность к слою, группе или типу. «Хохлатая парчовая скуфейка» и «золотистый китайский халат, опоясанный турецкой шалью», в которые облачен Чарский в «Египетских ночах» Пушкина, представляют его как богатого аристократа, а «истертый галстук» и «поношенный фрак» его собеседника, заезжего итальянского импровизатора, говорят о бедности, и единственная функция названных предметов — показать, что между обоими в этом смысле «ничего не было общего».

Социальная знаковость бытовых вещей, таким образом, характеризует обладателя в первом, основополагающем приближении, по признакам, определяющим его место в общественной структуре. Соответственно, его психология отражена в них как психология социального типа, а не индивидуально неповторимого существа со своим особым внутренним миром; последний не укладывается еще в данные рамки, вырисовывается через другие, более сложные и духовные манифестации личности и требует своих «вневещевых» форм выражения. Однако, как говорилось выше, знаковая семантика бытовых вещей этим не исчерпывается, и в ней с самого начала обнаруживается одна особая нота. Когда Агафья Тихоновна у Гоголя говорит: «Ни за что не выйду за купца!.. У него борода: станет есть, все потечет по бороде», она высказывает не одну, а две вещи: борода есть признак купца как представителя сословия — признак, вполне объективный и нейтральный; и борода есть средоточие свойств этого сословия, вызывающих у героини (и столь многих современниц, ей подобных) остро, лично, субъективно отрицательное чувство, эмоционально насыщенный образ, характеризующий восприятие данной социальной группы другими, оценку и отношение. В социальном образе бытовой вещи эти две стороны всегда слиты и неразрывны. Социальные, имущественные, профессиональные отношения здесь предстают насыщенными общественной эмоцией, в той психологической системе, в которой они реально существуют в повседневной жизни общества и для того его слоя, к которому принадлежит автор. Балахон Базарова и фрак Павла Петровича Кирсанова выражают определенный, характерный для времени социально-идеологический конфликт, но они не просто иллюстрируют нечто известное и без них, а раскрывают личное переживание и конкретное, для данных людей и данных обстоятельств, рождение этого конфликта, обнаруживают внутренние его импульсы еще не созревшими до идеологической ясности, полурастворенными в полуосознанных эмоциях раздражения, взаимной неприязни, социальной несовместимости. Эта двойственность и взаимопроникновение социального и эмоционально-психологического в знаковой семантике бытовой вещи составляет коренное ее свойство — ту основу, на которой складываются и духовный, и социологический ее образы.

Духовное содержание, присущее образу вещи, раскрывается в нескольких формах. Целесообразно начать с анализа более ранней из них. В условиях набирающего силу массового, стандартизованного промышленного производства расхожая, второсортная, пошлая бытовая вещь начинает восприниматься как враждебная творческой духовной индивидуальности и потому как воплощение демонической силы. Поэтому именно в окружении таких вещей на страницах литературных произведений предстает, начиная с середины XIX века, Черт, некогда, в добытовую эру, окутанный лишь огненным плащом и запахом серы. На «известного сорта русском джентльмене», внезапно возникшем перед Иваном Карамазовым был, как известно, «какой-то коричневый пиджак, очевидно, от лучшего портного, но уже поношенный», «белье, если вглядеться ближе, было грязновато, а широкий шарф очень потерт», «на среднем пальце правой руки красовался массивный золотой перстень с недорогим опалом». Точно такой же характер носит одежда, в которой полувеком спустя Черт явился немецкому композитору Адриану Леверкюну (в романе Т. Манна «Доктор Фаустус»). Если не сам повелитель демонических сил Воланд, то его помощник Коровьев, с его пенсне с одним треснувшим стеклом, потрепанным портфелем, общей

---

* *Образ вещи живет в общественном сознании во всей своей полноте и свежести только лишь в момент его восприятия. Когда же возникает необходимость рассмотреть черты, характеризующие его на протяжении целой эпохи, мы оказываемся вынуждены иметь дело не с переживанием как таковым, а с его отражением в некотором тексте, где вещь запечатлена в единстве с эмоционально-духовным отношением человека к ней. В силу своей эмоциональной насыщенности такой текст — это обычно художественный текст, и непосредственным предметом нашего анализа поэтому и явится художественный образ вещи — факт социально-исторический и в то же время факт искусства.*



замызганностью (М. Булгаков «Мастер и Маргарита»), отчетливо принадлежит той же традиции. Между духовностью и вещью здесь устанавливается особая, чисто отрицательная, но бесспорная связь.

В произведениях критического реализма XIX века образ бытовой вещи выступал как концентрированная метафора конкретного социального миропорядка. Но сам этот миропорядок чем дальше, тем отчетливее представал не столько в своей социальной однозначности, сколько в виде типа мировосприятия, гаммы настроений и чувств. Соответственно, и вещь, соотносясь с этими более широкими эмоциональными и идейными тональностями жизни, оказывалась втянутой в сферу духовного бытия как такового. Искусство начинает воспринимать и отражать предметную среду так, «чтобы повседневные образы служили намеками стихийности» [1]. В складывающейся таким образом поэтике символизма за материальным предметом всегда чувствуется присутствие некоторого его инобытия, его «соответствия», связанного не столько с окружающей конкретной социально-исторической действительностью, сколько выходящего за ее пределы в сферу интуитивно ощущаемой и эмоционально переживаемой духовной трансценденции. Воспринятая как символ, вещь индивидуализируется. Место непосредственно социального образа материально-бытовой среды, где предметы как бы растворены в ансамбле и выражают себя хором, все чаще занимает образ отдельной вещи в ее богатой свойствами индивидуальности, сквозь которую просвечивают «намеки стихийности».

Про медный пестик, вошедший столь роковым образом в жизнь Дмитрия Павловича Карамазова, известно только, что он был «в четверть аршина всего длиной». Он не символ, а просто бытовая вещь, важная фабульно, но лишенная развитых свойств и индивидуальности, обертонов и «соответствий», она вся *здесь*. Сюжетно сходную роль в романе А. Белого «Петербург» играет жестянка из-под сардин с заложенной в нее бомбой. При этом образ и его художественное воздействие основаны не на том, что это — бомба (про нее, в сущности, кроме самого факта, не сказано решительно ничего), а на том, что вместилищем и символом роковых разрушительных сил является заурядная бытовая вещь, пошловатая деталь петербургской повседневности. Она дана одиноко и зримо: «под розовой ленточкой», «блестящая, круглогранная»; появляется исподволь, с нарастающим напряжением, медленно высвобождаясь из скрывающих ее пелен — ящика, где лежит завязанное в узел вышитое полотенце, в котором скрыта бонбоньерка, и лишь в ней «заключалась простая жестяночка» — символ неотвратимости катастрофы, взрыва, от которого разлетится не только дом сенатора Аблеухова, но вся Российская империя и весь отраженный в романе мир.

С раскрывшимися в вещах разнообразными духовными свойствами связан целый ряд существенных явлений культуры XX века. Так, вещь образует ключевое понятие поэтического мировоззрения Рильке на всем протяжении его творческого развития. Суть его состоит в том, что вещи представляют собой особую ценностную форму существования, к которой человек может и должен приобщиться. Тип бытия, воплощенный в вещи, характеризуется такими чертами, как уединение, замкнутость в себе, тихая сосредоточенность. «Суть вещей», пишет Рильке, требует, чтобы «замкнулся великий круг, круг уединения, в котором проводит свои дни художественный предмет... Вещь тем и отличается, что она так вот полностью занята сама собой». Она «словно несет в себе свое оправдание, примирение всех противоречий и терпение, достаточное для всех своих тягот». Так живут вещи, но так же живет к ним приобщенный и их создающий человек — подлинный и значительный потому, что есть в нем «темное терпение, делающее его почти безымянным, тихая, неодолимая выдержка, нечто подобное великому терпению и доброте природы».

Повседневная вещь была впервые воспринята Рильке как некое малое пространство, поле, где сходятся, взаимодействуют и сливаются Я и внешний мир:

Как страшно близок нам любой предмет:
он обнял нас и к нам упал в объятья.
Единое пространство, там, вовне,
и здесь, внутри. Стремится птиц полет
и сквозь меня. И дерево растет
не только там: оно растет во мне.

Вещь для Рильке никогда не определяется своим чисто художественным значением и уж тем более своим техническим совершенством или денежной стоимостью. С ней для поэта, как отмечалось, всегда ассоциируются только простота, непритязательность, тихая самоуглубленность, «темное терпенье» и «неодолимая выдержка». Поэтому и Я, и мир, встречающиеся в ней, также выступают в своей скромной неприметности, лирической непосредственности и простоте. Их отношения предстают во всей своей отчетливости в девятой Дуинской элегии:

Мир восхвали... Вещи ему покажи,
Их невинность, их счастье и до чего они наши.
Покажи, как страданье порой принимает обличье,
Служит вещью, кончается вещью, чтобы на тот свет
От скрипки блаженной уйти. И эти кончиной
Живущие вещи твою понимают хвалу.
Преходящие, в нас, преходящих, они спасения чают.
Кто бы мы ни были, в нашем невидимом сердце,
В нас без конца мы обязаны преображать их.

С Рильке вещи перестают исчерпываться своей прагматической функцией, своим первичным социальным или общественно-идеологическим знаковым содержанием, отказываются служить лишь объективными «символами стихийности». Они становятся вместилищами лирической памяти, непосредственных духовных переживаний, которые в них живут и просвечивают в самых первичных, дологических, нерасчлененно поэтических своих формах. Это новое восприятие повседневной вещи, отразившееся в стихах Рильке, широко и глубоко вошло с его поколением в европейскую культуру.

Английский солдат и поэт Руперт Брук, умерший на Кипре от тифа в 1915 году, вряд ли когда-нибудь читал Рильке. Но он оставил стихи, исполненные восторга перед простыми бытовыми вещами, воспринятыми как средоточие всего глубокого, главного, чем жил человек [2]. В том же 1915 году в Испании вышла книжка неведомого дотоле писателя, критика и чудака, одержимо коллекционировавшего самые обычные никчемные вещи — оклеенные ракушками коробочки, пузырьки из-под лекарства, портновский манекен. Книжка называлась «Растро» — именем старого района Мадрида, где сосредоточены были лавки старьевщиков; в ней содержалось художественно-теоретическое обоснование странной страсти ее автора. Его звали Рамон Гомес де ла Серна. Неизвестно, читал ли он Рильке, но он формировался в атмосфере тех же лет и так же остро (хотя на особый, испанский, лад) пережил духовное единство человека и вещи: «В старой обуви,— утверждал он,— есть что-то нестерпимо, душераздирающе человеческое, слишком человеческое». В вещах, им описанных и оплаканных,— а это всегда старые бессильные вещи, пережившие свой блеск и красоту, отодвинутые за пределы сегодняшней жизни,— больше лирически пережитой Испании тех глухих, кризисных лет, чем во многих историко-культурных исследованиях [3].

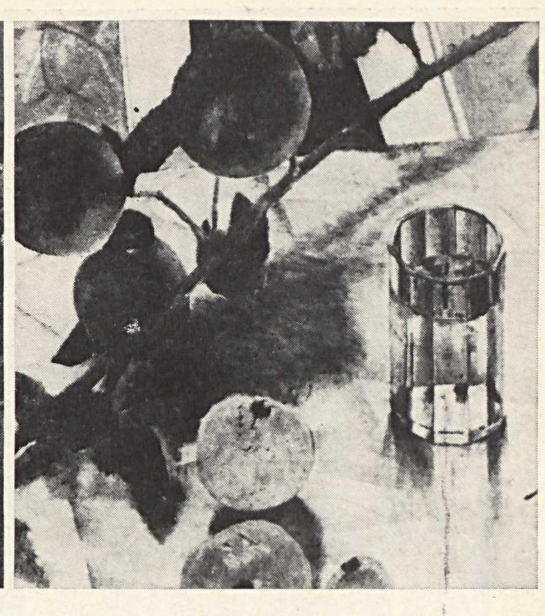
Годом раньше, в 1914 году, в России вышла первая книга стихов Б. Пастернака. Он не только читал Рильке, не только был знаком и переписывался с ним, но и признавал ту большую роль, которую немецкий поэт сыграл в его духовном развитии. Восприятие повседневных вещей как инобытия простейших констант духовного мира человека характерно для русского поэта не менее чем для его немецких, английских, испанских современников. Сходная эстетика вещи отчетливо обнаруживается у Пруста. Достаточно вспомнить обои в комнате героя «В сторону Свана», сушеный липовый цвет, который заваривает его тетушка, делая свою целебную настойку, или знаменитое описание Камбрейского собора. Подобное восприятие прочно вошло в культурный опыт нескольких поколений. Здесь, однако, ему суждено было встретиться с другим представлением о духовном смысле вещи, исходно и отчасти родственным рильковскому, но имевшим иные, собственно философские, истоки — прежде всего в философии Эдмунда Гуссерля *.

Для того, чтобы понять, какой образ вещи возник в связи с учением Гуссерля и чем он оказал влияние на художественную

** Гуссерль (Husserl), Эдмунд (1859—1938) — немецкий философ-идеалист, основатель феноменологии.*







практику, эстетическую мысль и массовое сознание Европы 1930—1950-х годов, целесообразно отвлечься от в высшей степени абстрактного и головоломно трудного анализа актов сознания, составляющих непосредственное содержание феноменологических сочинений и подойти к делу с другой стороны... Вспомните: погожий день ранней осени, вы идете по полю, приближаясь к опушке леса. Луч солнца выхватывает силуэт раньше других покрасневшей березы — единственный золото-красный на фоне еще зеленой стены остальных деревьев. Если вы захотите над этим задуматься, вы, конечно, скажете себе, что лес этот был, есть и будет, что он существует вне вас и независимо от вас, как не связаны с вами и его свойства — плотность посадки, породный состав, процент сухостоя и т. д. Но сейчас, когда вам внезапно открылась несказанная красота этой одной березы, чуть подрагивающей в теплом золоте августовского дня, все нейтральное, фоновое бытие леса в целом отступает на задний план, и ваши духовные силы сосредоточиваются на этом желто-красном силуэте, живущем в вашем сознании особой сиюминутной жизнью, напряженно и актуально. Поначалу этот напряженный образ как будто рождается из воспоминаний и ассоциаций, к которым данная береза дает лишь повод. (Так горели березы на опушке в один давний, навсегда вам памятный день; так выглядел осенний лес на картине, в детстве висевшей над кроватью; так же гибок и летящ был силуэт женщины, которую вы любили.) Но постепенно, чем дольше вы идете и чем глубже погружаетесь в созерцание дерева, тем бледнее и отдаленнее становятся эти конкретные поводы. Наконец, наступает момент, когда они растворяются в само́м, чистом акте восприятия. Есть только вы и просвеченный солнцем осенний день и образ дерева, живущий в вас — теперь уже вне воспоминаний и ассоциаций, вне частностей и деталей, в своей единой, непосредственно раскрывшейся сущности, в непреложной явленности и очевидности.

В этом описании представлены ключевые моменты «феноменологического восприятия»: сосредоточенная и напряженная направленность сознания на объект; постепенное освобождение воспринимающего сознания от предшествующих впечатлений; восприятие предмета как такового, в его сущности, вне конкретных отдельных проявлений, и наконец, очевидность и простота акта восприятия как залог его истинности. И тем не менее, все рассказанное — отнюдь не беллетризованное изложение феноменологии Гуссерля, а картина того, как воспринято было это учение широкими слоями художественной интеллигенции Запада. Сам Гуссерль, в большинстве своих сочинений подчеркнуто логичный, академичный и сухой, меньше всего думал о том, как повлияет созданная им философия на образ повседневно окружающих человека вещей. Анализ описанных моментов восприятия был для него лишь началом, введением в сложнейшую общефилософскую систему, неоднократно подвергавшуюся критическому разбору в марксистской литературе [4].

Для научного же и художественного общественного мнения Европы 1930—1950-х годов главным в гуссерлианстве оказалось именно учение о непосредственной данности вещи сознанию, где в акте восприятия вещь как бы расцветала во всем живом богатстве, во всей незатронутости рефлексией ее красок и форм. Для человека, так прочитавшего Гуссерля, «лепесток розы, дорожный столб или человеческая рука столь же значительны, как любовь, как стремления духа или законы тяготения... Мыслить значит снова научиться видеть, приникать, созидать нечто неповторимое (как у Пруста) из каждой мысли и каждого образа». (А. Камю «Миф о Сизифе»).

В фильме М. Антониони «Затмение» (1962) есть такой кадр. На ночной, темной и безлюдной площади в Риме слегка покачиваются от ветра странные шесты — скорее всего, оставшиеся от какого-то праздника флагштоки. У их подножья неожиданно пробегает стайка бездомных собак — и снова все темно и тихо. Сцена эта органически входит в поэтику фильма и производит сильное впечатление, хотя отдать себе отчет в ее содержании и даже вообще в ее природе почти невозможно. Это чисто гуссерлианское восприятие вещи. Она не распадается на функцию и знак, на реальность и символ, за ней вообще не стоит ничего, отличного от нее самой. Просто она есть как таковая, и есть простая приостановка восприятия в потоке сознания, тоже равная самой себе и ничем не осложненная, никакой рефлексией.

Подлинное значение этого «феноменологического» образа вещи и его влияние на цивилизацию XX века раскрывается при учете одного существенного противоречия, в нем заложенного. Абсолютно непосредственное схватывание предмета доступно, по Гуссерлю, лишь сознанию, очищенному от всякого предварительного знания, от любого опыта — в том числе от социального и культурно-исторического опыта самого воспринимающего субъекта. Но такое очищение недостижимо ни теоретически, ни практически, поскольку социально-исторический и общественно-культурный опыт заложен в самой природе человеческого сознания, его формирует и сам формируется вместе с ним. В сознании, осуществляющем сколь угодно очищенный акт интуитивного схватывания вещи «как она есть», этот опыт может быть предельно приглушен, но и в таком случае он не в силах исчезнуть полностью. Он остается в виде непреложно проступающего фона, который вопреки теоретической рефлексии, сколь угодно «чистому», «очевидному» интуитивному характеру восприятия вещи все равно упрямо и неодолимо пробивается в созерцание сущности и окрашивает его.

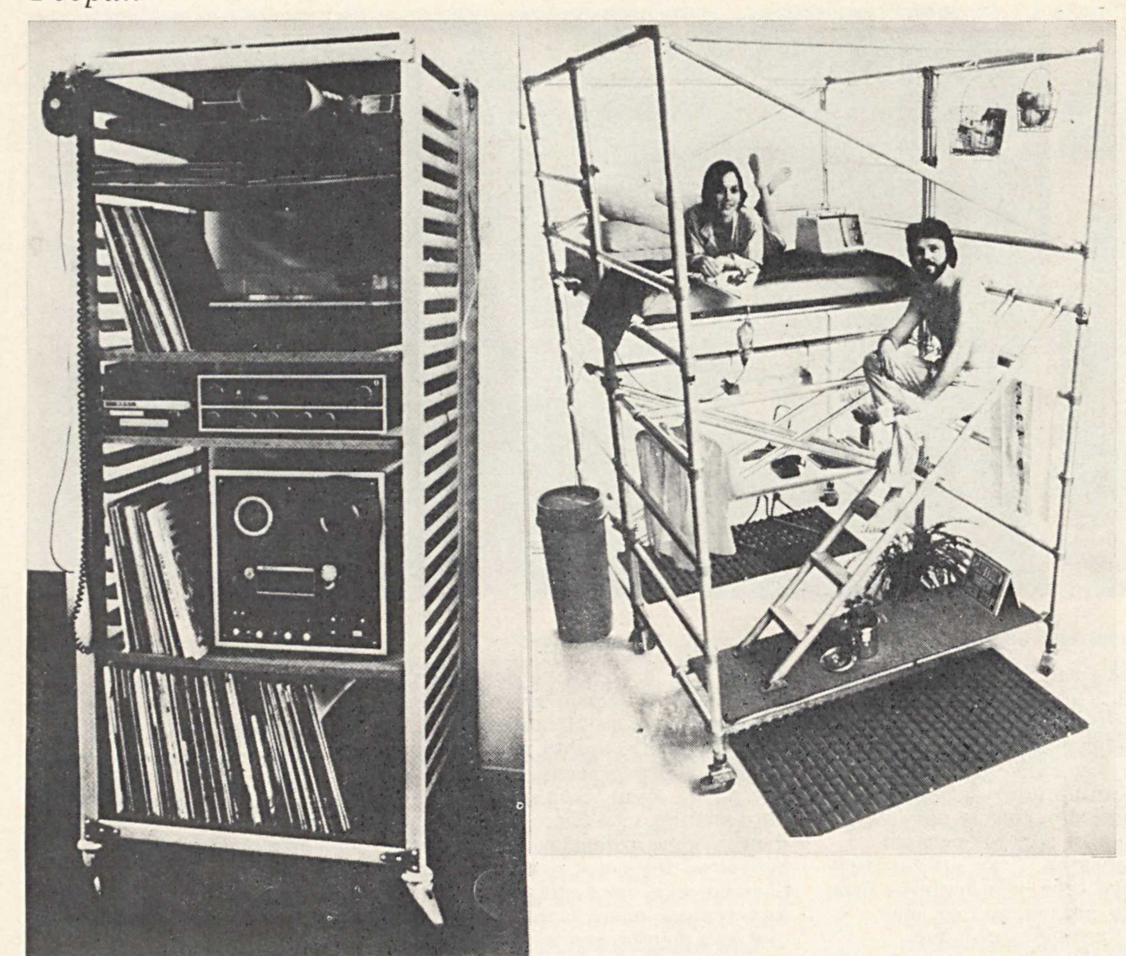
В известных композициях П. Мондриана материально нет ничего, кроме геометрических линий и цветовых плоскостей, простое, как будто ничем не опосредованное, вполне гуссерлианское их восприятие образует суть эстетического переживания; но человек, в чей духовный мир входит образ цивилизации 30-х годов, едва ли не ощутит в их «простой данности» его дыхание.

Таково же воздействие определенного типа документальных фильмов, представленных хотя бы известной картиной Й. Ивенса «Дождь» (1929). Его содержание составляет чистое чередование предметных форм — мостовых, сточных решеток, тротуаров, цоколей домов, вспененных ливнем луж, раскрытых зонтов. Текста в фильме нет, раздвоение на вещь и смысл полностью отсутствует, изображение ни на что не намекает, ничего не напоминает и не символизирует, а воспринимается сознанием «как есть». Но в той мере, в какой первичные клетки этого сознания в глубине своей несут образы истории, оно улавливает в немых вещах их внятный голос, их сотканный из ничего поэтический рассказ о европейском городе, о европейской жизни между двумя мировыми войнами. Бесспорна роль, которую играет феноменологическое видение вещи в эстетике итальянского неореализма 1940—1950-х годов [5]. На тот же в принципе строй восприятия рассчитан определенный тип дизайна — представленный, например, творчеством финна Т. Сарпаневы.

Способность к восприятию вещи вне ее практической пригодности или денежной стоимости, вне ее четкой знаковой или эстетической функции, а вещи как таковой,— излучаемой ею тонкой эманации воспоминаний о времени и людях, чувствах и формах пережитого — один из существенных элементов культурного опыта XX века. Еще один вариант связи вещи с общественно-историческим содержанием времени представлен ее социологическим образом.

Социологический образ вещи возникает при двух условиях. Первое состоит в том, что знаковая семантика бытовых вещей выражает все более сложное и личное духовное содержание. Второе предполагает настолько универсальную, многообразную и плотную материально-бытовую среду, что это сложное и личное содержание, насыщая ее, входит через нее в общественно-историческую атмосферу времени.

Лучшие, наиболее выразительные интерьеры модерна, не только кабинеты и гостиные, но даже лестницы, даже ванные комнаты строятся как развернутая социально-философская декларация, но такая, где ясно читаются самые сложные, художественно осмысленные и внутренне пережитые идеи времени — и критика фабричной обезличенности покупной бытовой вещи, и апология ремесленного труда былых эпох, и идеализированная национально-народная традиция, и бесконечные связи со всей историей искусств. Для Маяковского утверждение нового, индустриально-технического, подчеркнуто делового стиля жизни было составной частью его общественного мировоззрения. Оно сказывалось в его творчестве и пронизывало его отношение к своей поэтической работе. Но оно же, это утверждение современно-делового стиля, формировало его собственный бытовой антураж, наполняло



На стр. 40
На первой репродукции выражен один смысл шляпы-цилиндра — практический; на второй — тот же головной убор становится, кроме того, знаком, отражающим социальные различия персонажей; на третьей — цилиндр, не переставая быть головным убором и социальным знаком, вызывает общественную эмоцию. и выступает как образ.

На стр. 41
Сравнение бутылок и стаканов в жанровой картине Е. Ф. Крендовского, в натюрморте XIX века и у Петрова-Водкина подтверждает, что в ходе развития культуры XIX—XX веков бытовая вещь проделывает путь от детали бытового ансамбля к самостоятельной индивидуальности, становится не только средством характеристики социально-бытовой среды, но и вместилищем и символом самых сложных и тонких чувств и настроений.

Слева:
Хай-тек: казалось бы, чисто бытовая процедура — приспособление дешевых деталей промышленного оборудования для повседневных нужд — обнаруживает ясное и острое идеологическое содержание. Такое приспособление воспринимается людьми капиталистического мира как протест против «искусственного стремления демонстрировать свой социальный статус».

На стр. 43
П. Бенсимон. Реклама джинсов «Ливайз»». 1974 г.

общественным содержанием эту сферу его жизни, делало его быт принципиальным. Он купил себе открытый обтекаемый автомобиль, набивал карманы блестящими автоматическими ручками, ходил в ботинках на толстых, считавшихся ультрасовременными подошвах. Наверное, Маяковский — единственный поэт в истории мировой литературы, который, желая, накануне ухода из жизни, сказать «о времени и о себе» самое главное, сказать масштабно, крупно, на уровне истории и эпохи, говорил о «свежевымытой сорочке» и о том, что ему «краснодеревщики не слали мебель на дом».

Что касается второго условия, необходимого для социологического образа вещи, то его окончательному формированию в середине нашего столетия предшествовала определенная предыстория. Уже примерно со второй трети XIX века в течение нескольких десятилетий полупустые, с убранным куда-то бытом, парадные классицистические и ампирные интерьеры уступают место переполненным вещами и уютом комнатам второй половины века. Всемирные промышленные выставки 1851, 1855 и последующих лет демонстрируют в числе прочего также и фантастическое изобилие бытовых вещей. Эти перемены вполне осознавались современниками. Герцен в первых же «Письмах из Франции и Италии» (1847) с пристальным интересом и некоторым удивлением описывает новый, заполненный вещами и комфортом тип жилья, непривычный для русского его поколения; к концу века Золя в своем «Дамском счастье» слагает подлинный гимн этому предметно-бытовому изобилию, а в России Суворин пытается превратить его чуть ли не в общественно-политическую программу. Человек в этих условиях начинает все чаще выбирать окружающие вещи, тем самым превращая бытовую среду в слепок своей индивидуальности. Такая бытовая среда постепенно начинает восприниматься как одна из наиболее адекватных характеристик народа и личности, как нечто их формирующее и выражающее. Отсюда, например — общая переориентация музейного дела от экспонирования раритетов к воссозданию целостной историко-бытовой среды определенной эпохи [6] и, в частности, появление и рост мемориально-бытовых музеев. Когда Гете описывал в «Поэзии и правде» свой родной дом, он меньше всего вспоминал предметы бытового обихода; когда столетием позже родственница Блока задумала рассказать об условиях, сформировавших его творчество, она начала с подробнейшего, вещь за вещью, воссоздания облика шахматовских комнат [7].

В XX веке, в период после второй мировой войны, все эти тенденции, сохраняясь и развиваясь, интенсифицировались настолько, что вступили в качественно новую фазу, реализуясь прежде всего в экономических, социальных, демографических процессах, охвативших в те годы многие страны. Процессы эти многократно описаны и широко известны: высокая послевоенная рождаемость, приведшая в шестидесятые годы к резкому увеличению удельного веса молодежи с ее специфическими потребностями и вкусами; стремление высказать новые, характерные для времени потребности и вкусы не только через литературу, искусство, вообще через духовную культуру, но также в несравненно большей мере, чем раньше, через манеру себя держать и одеваться, через вкус к определенным вещам обихода и некоторый стиль повседневного существования; распространение дешевого массового строительства и дешевых синтетических материалов, делавших предметно-бытовой инвентарь подвижным, легко сменяемым и дававшим возможность новым его видам проникать в различные общественные слои, порождая тенденцию к унификации массовых форм повседневного существования; рост подвижности населения, туризма и обмена, визуальных средств массовой информации, способствовавших интернационализации описанных процессов. Результатом явилось формирование специфической предметно-бытовой среды — многообразной и в то же время тяготеющей к однородности, выразительной и чуткой.

Из сочетания среды такого типа с описанной раньше крайне усложненной, отягощенной вторичными смыслами знаковой семантики бытовых вещей и рождается их социологический образ, выражающий идеи времени на языке массовой повседневности. Для разбираемой проблемы весьма существенно соотношение мировоззрения и мироощущения [8]. В мировоззрении социально-классовое, идеологическое, философское содержание с самого начала выступает в своей осознанной очевидности; в мироощущении это же содержание выступает еще в виде самых общих, чаще всего неосознанных настроений личностей и масс. То, что станет в дальнейшем оформленным мировоззрением и осознанной идеологией, принципом поведения, здесь предстает еще в своей эмоционально-психологической эмпирии. Социологический образ бытовой вещи и бытовой среды отражает эти потенции.

Примером сказанного может служить так называемый «хай-тек» (от англ. high style — высокий стиль и technology — техника, технология) — особый принцип организации бытовой среды, основанный на использовании в ней элементов промышленного оборудования: книжные стеллажи монтируются из строительных лесов; белье хранится в проволочных корзинах, в которых универсамы размещают продукты в торговых залах; вместо фаянсовой доски для сыра используется строительный уплощенный плексигласовый кирпич и т. д. Хай-тек (в ту пору еще не имевший этого названия) родился в 1960-х годах в различных странах Европы, Америки и даже в Новой Зеландии как архитектурно-строительный прием, допускавший ради экономии и создания неожиданного эстетического эффекта использование промышленных и торговых отходов. Так был он применен на состоявшейся в 1984 году в Москве и Ленинграде выставке древнеримского искусства из ФРГ, где экспонаты монтировались на фрагментах строительных лесов.

Немного более углубленный анализ, однако, показывает, что экономией и эффектом неожиданности дело здесь не исчерпывается, что в разных странах и в разных условиях сквозь них проступает столь же разное знаковое содержание, где знак отсылает к вполне выраженному мироощущению.

В США, начиная со второй половины 1970-х годов, хай-тек (отныне уже с этой этикеткой) утвердился не столько в области архитектуры и строительства, сколько в собственно бытовой сфере. Для пропаганды его в этом качестве была издана своеобразная энциклопедия-манифест [9], и тут выяснилось, что для ее авторов и для их аудитории, живущих в специфических американских условиях, в хай-теке прорисовывается и определенный моральный, социальный, философский смысл, то есть что он тяготеет к сфере уже не только мироощущения, но и мировоззрения. В предисловии, которым снабдил книгу известный теоретик дизайна Э. Амбас, прямо говорится, что использование в быту промышленного инвентаря «освобождает от искусственного стремления демонстрировать свой социальный статус», что оно помогает удовлетворить «наше желание не укладываться



в социальные нормы, навязываемые нам теми, кто манипулирует культурой, выдумывает потребности и формирует моды», что потребители хай-тека «используют промышленный инвентарь, дабы выразить свою, особую позицию, используют его как форму морального протеста». Материалы книги подтверждают положения, высказанные в предисловии. В них, действительно, отразилось стремление многих и многих людей на современном Западе взбунтоваться против искусственно раздутого, престижного потребительства, против стандартизации вкусов, а тем самым и личности, отразились, другими словами, мировоззренческие, идеологические, социальные, то есть в конечном счете исторические процессы современного капиталистического общества.

Благодаря социологическому образу бытовой вещи мы получаем в руки зонд, опущенный глубоко в общественное подсознание, в те глубины повседневного бытия, где раскрывается непосредственно человеческая текстура исторических процессов.

*

Насколько, однако, образ времени, восстанавливаемый по вещам, соответствует восстанавливаемому по другим источникам, то есть поддается проверке и адекватен действительности?

Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим знаменитую, обошедшую весь мир, рекламу джинсов Ливайз [10]. Здесь представлена широкая панорама площади Согласия в Париже, где доминирует сопоставление двух планов — заднего, занятого симметрично расположенными дворцами XVIII века с проглядывающей между ними церковью Мадлэн, и переднего, где на зеленой лужайке лежат, сидят, бродят, обнимаются, беседуют молодые люди, многие из которых (но далеко не все!) действительно одеты в джинсы. Изображение на плакате не соответствует реальной площади Согласия и представляет собой монтаж: архитектура на заднем плане сохранена; сама площадь, с ее бесконечным круговоротом машин, заменена лужайкой (перенесенной, по-видимому, от дворца Тюильри), фонтаны сближены между собой и с египетским обелиском и все вместе отодвинуты вглубь так, чтобы в восприятии слиться с исторической архитектурой.

Задний план организован так, чтобы последовательно и ярко представить один строй жизни и мысли, одну шкалу ценностей: государство (правое крыло дворца занято морским министерством, и над ним развевается национальный флаг), его подавляющую военную мощь (возвышающийся в центре композиции обелиск захвачен французскими войсками во время колониальных войн в Египте), его дипломатию и международные связи (здание, уходящее под левый обрез картины, занято посольством США), его респектабельную старину, художественно-историческую, музейную традицию (и оба здания, и Мадлэн, и фонтаны входят в число хрестоматийных туристских объектов).

Всему этому единому мироощущению противопоставлено другое, тоже единое, сконцентрированное на переднем плане: молодость, раскованность, демонстративное пренебрежение всяким comme il faut; пестрота нарядов и зеленая трава, образующая их фон, создают ощущение живой жизни и природы; маленькие дети и собаки вносят в картину доброту и естественность — «Благослови детей и зверей», как назывался популярный в те годы фильм. Телосложение фигур, вынесенных в центр композиции, знаменует полный разрыв с канонами красоты и элегантности, утверждаемыми в исторической живописи или дорогих модных журналах; большинство заполнивших первый план молодых людей — явно не французы; перед нами туристы, пешком, на велосипедах или автостопом добравшиеся сюда из разных уголков Европы. Исторически-государственным патриотическим фасадам противостоит разноплеменная, многоязыкая, юная, кочевая и бескорневая вольница.

Особенность описанного изображения состоит в том, что рекламируемая вещь отнюдь не занимает в ней главного места.

Для рекомендации джинсов говорится не об их носкости, удобстве, прочности, вообще не о самой вещи, а о социокультурном мироощущении, ею символизируемом. Вещь предстает не как предмет, а как воплощение типа поведения и шкалы ценностей и в этом смысле — как рассказ об определенной исторической ситуации, в данном случае об общественной и культурной ситуации западноевропейской молодежи конца 1960-х — начала 1970-х годов. Реконструкция принадлежащего недавнему прошлому общественного состояния, основанная на такого рода рассказе, совпадает со многими другими данными об этом времени, зафиксированными газетами, радиопередачами, фильмами, хроникой тех лет, нашей коллективной памятью. Повесть о времени, рассказанная на языке вещей, содержит весьма своеобразную, но, как оказалось, достаточно точную его характеристику, где нашли свое отражение многие его особенности — социальные, духовные и социологические.

---

1 *Андрей Белый. Апокалипсис в русской поэзии. — Весы, 1905, № 4, с. 20.*

2 *Прежде всего стихотворение The Great Lover.— In: The Collected Poems by Rupert Brook. N—Y: Dodd, Mead and C°, 1944, pp. 124—126.*

3 *См. об этом в статье: Малиновская Н. Что собирал Рамон Гомес де ла Серна.— Декоративное искусство СССР, 1983, № 11, с. 26.*

4 *См.: Какабадзе З. М. Проблема «экзистенциального кризиса» и трансцендентальная феноменология Э. Гуссерля. Тбилиси, 1966; Гайденко П. П. Проблема интенциональности у Гуссерля... — В кн.: Современный экзистенциализм.— М., Мысль, 1966; Критика феноменологического направления современной буржуазной философии. — Рига, Зинатне, 1981.*

5 *«Итальянское кино предпочитает реализм — скажем, чтобы быть кратким — «феноменологический», где реальность не подправляется ради требований психологии и драматургии. Соотношение между сущностью и внешним проявлением оказывается в какой-то степени перевернуто, внешность реальности предлагается нам как неповторимое открытие, как почти документальное откровение, запечатлевающее всю живописность события и его детали». Базен А. Путешествие на край неореализма (1957). — В кн.: Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., Искусство, 1958, с. 104.*

6 *Кириченко Е. И. Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре середины и второй половины XIX в.— В кн.: Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века.— М., Наука, 1982, с. 109—162.*

7 *Бекетова М. А. Шахматово. Семейная хроника.— В кн.: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство, т. 92, кн. 3. М., Наука, 1982.*

8 *Воронов Н. Стиль детских грез.— Декоративное искусство СССР, 1981, № 1, с. 25.*

9 *I. Kron, S. Slesin. High-Tech. The Industrial Style and Source Book for the Home. — London: Allen Lane, 198 (first ed. — 1978).*

10 *См.: Три столетия французского плаката. Каталог выставки в ГМИИ им. Пушкина.— М., Советский художник, 1977, № 151.*



Любая книга, посвященная художественным произведениям из коллекций музеев Кремля, заранее как бы «обречена» на успех у самого широкого круга читателей. Интерес к этому собранию не угасает, так как почти все хранящиеся здесь памятники обладают высокими эстетическими достоинствами, одновременно являясь историческими реликвиями, выступая как воплощение самобытного уклада жизни и выражение национального духа. Еще большее внимание привлекают издания, в которых говорится о неопубликованных прежде произведениях. Рецензируемый труд* примечателен именно тем, что большинство описанных в нем образцов русского серебряного дела публикуется впервые и вводится в научный обиход. Важным положительным моментом является то, что эта книга принадлежит к новому типу изданий, сочетающих в себе черты альбома и каталога. Она снабжена многочисленными цветными фотографиями публикуемых памятников и содержит достаточно подробный справочный научный аппарат. Фотовоспроизведения предметов — хорошего качества, целый ряд дан в натуральную величину, что позволяет составить довольно верное представление о вещах, почувствовать красоту фактуры, ритм орнаментальных композиций.

В аннотациях, комментирующих каждую показанную в альбоме вещь, даны многие сведения о памятниках, но хотелось бы видеть в некоторых случаях более детальные описания, указания на выставки. Хотя речь идет о неопубликованных произведениях, но известно, что многие из них показывались на выставках в нашей стране и за рубежом, и ссылки на эти выставки были бы весьма желательны.

Необходимость подробного научного комментария публикуемых в альбоме произведений продиктована их уникальностью, это касается предметов разных эпох, но прежде всего наиболее древних, относящихся к XIV и XV векам. Образцы русского серебряного дела XIV века крайне редко встречаются в наших музейных собраниях, и потому следует отметить характер научных описаний, таких, например, памятников, как оправа мощевика с чеканными изображениями св. Пантелеймона и Стефана. Авторы книги отнесли ее к работе новгородских мастеров первой половины XIV столетия. Основанные на детальном стилистическом анализе, датировка и атрибуция не вызывают принципиальных возражений, но, вероятно, подкрепленные рассуждениями об особенностях иконографии, сопоставлениями с современной иконописью и миниатюрой, воспринимались бы более аргументированными и обоснованными. С другой стороны, отсутствие такого рода сравнений обусловлено малым объемом текстовой части. Нередко при чтении возникает чувство, что авторы задавлены и зажаты предписанной им краткостью изложения, которая в данном случае не оправдана: речь идет об уникальных и ранее не публиковавшихся памятниках.

Представляется, что можно было бы, сохраняя прежнее количество иллюстраций, расширить текстовую часть и в статьях, предваряющих фотографии, и в аннотациях. Например, авторы обнаружили в архивных документах фамилии ранее неизвестных мастеров-серебряников и включили их в составленный ими список — хотелось бы найти в книге ссылки на эти документы и, может быть, даже некоторые цитаты из них. Такой справочный аппарат придал бы изданию бо́льшую научную ценность.

Отмеченные недочеты не умаляют большой работы, проделанной авторами, по датировке и атрибуции ряда ранних памятников XIV—XVI веков, по выявлению и розыску неизвестных мастеров, по уточнению времени создания некоторых произведений XVIII и XIX столетий. Хотелось бы также пожелать, чтобы работа по публикации образцов декоративно-прикладного искусства из коллекций музеев Кремля продолжалась и были бы изданы подобные альбомы-каталоги, посвященные золотым предметам, образцам западноевропейского серебра, восточного оружия и ювелирного искусства, костюма и тканей, лицевого шитья. Как известно, богатейшее собрание декоративно-прикладного искусства музеев Московского Кремля неизменно привлекает внимание как специалистов — музейных работников, художников, работающих в этой области художественного творчества, так и широкого круга читателей, интересующихся русской историей, культурой. В настоящее время крупнейшие музеи нашей страны начали публикации своих коллекций, среди них Государственный Эрмитаж, Третьяковская галерея и Русский музей. Думается, что следует серьезно заняться научной публикацией памятников, хранящихся и в фондах музеев Кремля, снабжая каждый новый альбом-каталог подробным научным комментарием и тщательно подготовленным справочным аппаратом.

Юлия Козлова

* Коварская С. Я., Костина И. Д., Шакурова Е. В. Русское серебро XIV — начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля. М., Советская Россия, 1984.

В. П. ТОЛСТОЙ

У ИСТОКОВ СОВЕТСКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА



Когда просыпается революционное творчество народа, который строит новый мир, это дает, не может не дать, небывалые следствия в области художественной культуры. Навсегда останется в памяти творческая ситуация первых лет, наступившая после Великой Октябрьской революции. Эти годы сильны и своей **практической стороной,** и своими **перспективами.** Об этом и повествует книга В. П. Толстого*. Ее текст вводит читателя в волнующий нас период — период строительства социалистического общества. Автор книги поставил перед собой серьезную задачу: обобщая уже накопленный материал, добавляя новый — воссоздать широкую панораму строительства монументального искусства, совершенно нового по кругу идей, по своим образам и стилю, по своей общественной функции. «Голоса истории», как пишет сам автор, властно заставляют прислушаться к ним, это единственный путь исследования, путь реконструкции жизни монументального искусства тех лет, проявившегося столь своеобразно. Автором привлечен разнообразный материал: отдельные сохранившиеся произведения, воспоминания современников, государственные документы, старые фотоматериалы, газетные и журнальные отчеты, архивные тексты (богатый иллюстративный материал дополняет содержание книги); все это вместе, рассказанное с большой увлеченностью, наполняется живым дыханием жизни. Читатель невольно погружается в проблемы и споры тех лет. А ведь отрезок времени был невелик: всего пять лет, самых первых лет развития нового искусства в нашей стране. Рождались не только новые словосочетания (взять хотя бы столь важное, как «монументальная пропаганда»), появлялось и нечто большее — особая связь художника и зрителя. Художник стал по-новому понимать свое общественное предназначение: зритель становился массовым. Реорганизация среды, той среды, в которой совершилась революция, в первую очередь крупнейших городов — Ленинграда и Москвы,— основная задача, которую решали тогда серией конкретных практических действий, проектов и произведений, серией мероприятий. В течение этого периода вырабатывались не только новые приемы изобразительности (которые были весьма разными), но, что важно, вырабатывалось и особое отношение к памятникам, складывалась новая система оценок их достоинств. Каким должно быть монументальное искусство? Каковы его художественные задачи и общественные цели? Вот вопросы, которые явились основой острых тогда дискуссий. Ленинский план монументальной пропаганды (идейное его содержание документально проанализировано в книге) дает ответ на эти вопросы. А дополнительный ответ — показанный в книге конкретный материал: первые монументы Октябрьской революции, революционные фрески и монументальные сооружения первых послеоктябрьских лет. В. П. Толстой, тщательно исследуя все эти явления, применяет разные методы. Об одном из них (реконструкции панорамы художественной жизни) уже упоминалось. Но использованы и многие другие: проанализированы образы, темы, сюжеты — то, что можно назвать «иконографией» нового искусства; показано, как разные виды и типы монументального искусства (при всей их неоднородности, иногда и некоторой компромиссности) обретают общие черты. Эпоха во всем, что касается искусства, чувствовала себя синтетичной.

«Весна новой культуры», как сказал А. В. Луначарский, была богата творческими свершениями и творческими возможностями. Чтобы яснее представить себе это, автор книги заглядывает и в предшествующие годы. Размежевание культур демократической и реакционной проявилось тогда чрезвычайно ясно. Что-то со всей необходимостью нужно было отбросить, что-то использовать. Традиции в искусстве были и будут. Суть дела в том, как они менялись, творчески перерабатывались. Октябрь решительно обновил эти традиции, заложив начало новым. В искусстве наших дней они хорошо ощутимы: будут ощутимы и впредь.

Заслуга автора книги во многом заключается в том, что он, повторяем, дает широкую панораму художественной жизни, делая акцент, естественно, на том, что больше всего его волновало, что нашло отражение в самом названии книги — «У истоков...»

Валерий Турчин

* Толстой В. П. У истоков монументального искусства. М., Изобразительное искусство, 1983, 238 стр.



В последние годы возрос интерес к истории отечественного музееведения. Издания новых научных каталогов крупнейших московских и ленинградских музеев, четыре выпуска ежегодника «Музей» (в том числе посвященный 70-летию ГМИИ им. А. С. Пушкина), публикации материалов по истории коллекционирования и музейного строительства явились новым этапом в нашей искусствоведческой литературе, когда проблемы музейного дела, столь долго не привлекавшие должного внимания исследователей, вновь оказались объектом их пристального изучения.

Одним из наиболее заметных явлений в этом ряду стали очерки истории Третьяковской галереи дореволюционных лет*. Подготовленное к 125-летнему юбилею ГТГ исследование, используя публиковавшиеся ранее статьи, документы, воспоминания современников, вводит в научный обиход ценнейший фактический материал. Одним из достоинств этого издания является то, что оно, быть может, впервые, представляет деятельность братьев Третьяковых на общем фоне отечественного собирательства XIX века. Этому особенно помогла глава (автор Я. В. Брук), в которой с привлечением богатейшего архивного материала выявляются основные направления в собирательстве русского искусства Москвы и Петербурга предшествующего столетия. Я. В. Брук фокусирует внимание на первых проектах публичного общенационального Русского музея, в том числе не упоминавшемся ранее в литературе первом проекте собственно художественного музея 1824 года, принадлежащего известному деятелю Академии художеств В. И. Григоровичу. Охарактеризовав петербургских собирателей — А. Р. Томилова, П. П. Свиньина, Ф. И. Прянишникова, Н. Д. Быкова, автор далее обращается к Москве, куда к середине XIX века перемещается центр русского коллекционерства. Именно московское собирательство, с его неизменным стремлением придать частным коллекциям публичный характер — галереи А. Ф. Ростопчина, В. А. Кокорева, Е. Д. Тюрина, коллекции В. Е. Маковского, А. А. Борисовского (каждая из них подробно охарактеризована), являлось той средой, в которой формировалась деятельность П. М. Третьякова. Благодаря включению в сборник обзора «дотретьяковского» собирательства, становится очевидной преемственность Третьякова в создании «исторического музея русской живописи», и сама идея принести в дар городу свое собрание рассматривается уже не как «приватное» явление, но как логический итог поступательного развития отечественного коллекционирования, с которым связаны имена передовых деятелей русской художественной культуры XIX века.

Материал главы, посвященной непосредственно деятельности П. М. Третьякова как собирателя (автор С. Н. Гольдштейн), в свое время широко освещенный в книге старшей дочери Третьякова А. П. Боткиной, также дополнен новыми интересными данными. Впервые полностью (в 60 фотографиях) представлена экспозиция галереи 1892 года, сделанная самим П. М. Третьяковым, включая мемориальный зал С. М. Третьякова и его собрание западного искусства; детально описано размещение коллекции в предшествующие годы. Для уяснения дальнейшей судьбы галереи, пожертвованной городу еще в 1892 году, крайне важным представляется рассмотрение завещания Третьякова 1896 года и особенно знаменитой приписки 1898 года о нежелательности последующего пополнения коллекции.

Следующие главы, написанные Л. И. Иовлевой и В. М. Володарским, рассматривают еще недостаточно освещенный в литературе так называемый «думский период» галереи, длившийся с 1898 по 1917 год. После смерти П. М. Третьякова начала складываться новая система управления галереей, окончательно сложившаяся лишь к 1905 году, когда попечителем и председателем совета был выбран И. С. Остроухов, возглавлявший совет с перерывом еще с 1898 года. Автор подробно рассматривает 14-летний период остроуховского попечительства, за время которого сохранилось и упрочилось общественное значение галереи как центрального хранилища национального искусства, отмечает и достоинства, и недостатки его деятельности. В этот период, несмотря на приписку 1898 года, шло пополнение галереи, хотя и обособленно от основной коллекции и без нарушения развески 1892 года. Покупки советом произведений современных русских художников послужили поводом для скандала в Городской думе и создания в 1910 году экспертных комиссий по проверке сохранности произведений и общего технического состояния галереи, функционировавших до 1912 года. Работа комиссий, смерть В. А. Серова, порча в январе 1913 года картины И. Е. Репина привели к отказу И. С. Остроухова от попечительства над галереей и распаду совета. Как справедливо указывает Л. И. Иовлева, «кровно связанный с памятью Павла Михайловича, остроуховский совет не мог объединить все собрание, и основное и новое, создать в его экспозиции цельную и последовательную картину развития русского искусства», он не годился для осуществления «этого радикального преобразования внутренней структуры» галереи: здесь нужны были люди, далекие от обязательных для каждого москвича традиционных представлений.

С именем художника и историка искусств И. Э. Грабаря, возглавившего руководство галереей в столь сложный момент, связан непродолжительный, но чрезвычайно насыщенный событиями период 1913—1917 гг. Сам И. Э. Грабарь определил впоследствии сущность своих реформ «как работу по превращению собрания частновладельческого характера в организованный музей европейского типа».

Грабарь решительно отказался от постоянных ссылок на приписку 1898 г. (юридической силы не имевшую), не позволявшую применять в галерее новейшие достижения музейного дела. 4 января 1916 года состоялся просмотр новой экспозиции, принципом которой был показ, так сказать, диалектики развития русского искусства. Вслед за автором статьи мы шаг за шагом идем по залам галереи, из которых убраны щиты и «пирамидки», исчезла прежняя теснота развески, каждое произведение «играет», в каждом зале выделен его «шедевр», акцентированы лучшие стороны творчества того или иного художника. И если в экспозиции второго этажа продемонстрирован исторический путь, пройденный русским искусством от иконописи до начала 1910-х гг., выявлены главные особенности основных его этапов, то первый этаж составлен из ряда комплексов — тематических, монографических, по видам и жанрам искусства. Здесь размещались работы иностранных художников и тех новых русских живописцев, которые не были представлены в галерее при жизни ее основателя. Целые залы занимали художники, «не связанные органически ни с одним из главных направлений русской школы», которых русское искусствознание начала XX в. называло «одинокими явлениями»,— Верещагин, Поленов, Ге, А. Иванов. И. Э. Грабарь разрабатывал также эстетические принципы организации пространства экспозиции, которые сохраняют свое значение и сегодня; в их числе требование «архитектурности стены», которая достигалась внешним геометрическим и внутренним колористическим равновесием.

В. М. Володарским рассматриваются также отклики на реформу Грабаря, и полемика по поводу закупочной политики галереи тех лет. Отмечается и то, что деятельность Грабаря не ограничивалась характером экспозиции, а распространялась на такие вопросы, как научное изучение коллекции, атрибуционная работа, инвентаризация, реставрация, организация фототеки, комплектование. Основным научным результатом реформы Грабаря явился выпуск каталога 1917 года, где впервые в России указывались основные сведения о произведении: материал, техника, размеры и т. п.

К достоинствам книги следует отнести и то, что в ней впервые опубликованы фотографии, по которым можно судить об облике галереи от «третьяковского» периода до реформ И. Э. Грабаря.

Рецензируемое исследование создает широкую ретроспективную картину общего хода развития галереи и прослеживает основные этапы ее развития от частного собрания к крупнейшему центру русского искусства.

Н. Семенова

---

* *Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856—1917. Л., Художник РСФСР, 1981.*

газета ДИ

новые работы

Дворец культуры в Зеленограде

Около года действует в Зеленограде новый Дворец культуры (авторы проекта—архитекторы И. Покровский, Д. Лисичкин, А. Стискин, конструктор Б. Зархи, соавтор работы по интерьеру В. Ветух).

Дворец — многофункциональный культурный центр общегородского значения — представляет собой богатое по пластике сооружение у основания крутого склона, сбегающего к широкой пойме реки Сетунь, связывает зрительно подчеркнуто прямолинейный центр города с пластичным, спокойным природным ландшафтом. Треугольное в плане здание необычной конфигурации набрано из треугольных плит-ячеек заводского стандартного производства. Дворец культуры вмещает в себя музыкально-драматический театр на 800 мест, киноконцертный зал амфитеатром на 1200 мест, дискоклуб на 300 мест с вестибюлем и баром, кружковый комплекс и помещения для отдыха: фойе, вестибюли, ми, цветочницами. Такая гибкая планировка позволяет в дни больших массовых мероприятий использовать весь Дворец культуры. Внутреннее оформление здания решено в основном средствами архитектуры, где используется пластика потолков и многоугольных в плане зрительных залов, обнаженной сетки несущих конструкций, дополненной алюминиевыми треугольниками со звуковой и световой аппаратурой. Эти треугольники, выходя на козырьки входов, объединяют интерьер с экстерьером. Все здание и внутри и снаружи выдержано в коричнево-белой сдержанной гамме, дополненной то серой, то зеленой обивкой и коврами. В дискоклубе зеркальные черные стены и потолок отражают блеск полированных металлических конструкций большой люстры, как бы парящей под потолком. Дворец в Зеленограде интересен как пример оригинального и гибкого решения культурного центра для небольшого города, проект которого учитывает, наряду с прочими, и социальные моменты. Такой опыт следует признать весьма ценным, потому что сегодня есть основания думать, что многофункцио-

Конференция по проблемам народного и самодеятельного творчества

Со 2 по 8 октября в Ереване состоялась вторая межреспубликанская встреча—совещание по проблемам самодеятельного и народного творчества. Совещание было организовано Государственным музеем народного искусства и Союзом художников Армении. На нем присутствовало около 30 человек — представителей Армении, Украины, Литвы, Грузии, Белоруссии, Москвы и Ленинграда. Работа совещания началась с широкого и всестороннего ознакомления с состоянием этого типа искусства в Армении. Участникам встречи показали коллекции Государственного музея народного искусства и его филиалов в Ереване, и в Дилижане, Музея этнографии в Сардарапате, новые экспозиции в Эчмиадзине, причем показали не изолированно, а на широком фоне исторических памятников и современного искусства Армении.

За «круглым столом» совещания участники встречи обменялись мнениями и провели широкую дискуссию по ряду острых проблем формирования современного народного искусства, роли непрофессиональных художников в искусстве нашего времени, роли студий, смотров-ярмарок, специальных выставок, контактов со зрителем и покупателем.

С ценными сообщениями выступили: Д. Цицишвили (Тбилиси), В. Римкус (Шауляй), Г. Островский (Львов), Э. Кузнецов (Ленинград). Сотрудники музеев народного искусства ХФ Армении рассказали о своем опыте работы с непрофессиональными художниками. Очень большую работу по подготовке и проведению этой встречи проделали сотрудники. Гос. музея народного искусства ХФ Армении и его филиалов во главе с директором О. Шарамбияном и спектакль изящный, нарядный, чуть-чуть парадоксальный, в стиле офортов и живописи автора. Москвичи, спешащие по Кузнецкому, прерывали деловой свой бег и прилипали к окнам — жители столицы уличными представлениями не избалованы.

Главной особенностью этой выставки были широта и беспристрастность в отборе экспонатов. От таких экспозиций, как ежегодные «Итоги сезона», она отличалась не привычной для нас пестротой, многообразием и разноплановостью, множественностью подходов, приемов и чисто формальных задач, которые ставят перед собой художники. Тут были работы живописные, повествовательные, метафорические, пространственно-конструктивные, но все они, даже самые конкретные, рассказывали об отношении художника к театру, что не случайно. Театральна сама стилистика времени. Театр смело вторгается в другие жанры искусства: в живопись, графику, керамику, гобелен — и, естественно, сам вбирает их приемы. В короткой статье невозможно хотя бы даже перечислить все превосходные работы, которые были показаны на Кузнецком. Позволю себе упомянуть лишь безукоризненные по пластике и живописи гуаши С. Алимова; великолепные графические листы С. Бархина — дерзкие, озорные, почти на грани китча, и в то же время разработанные необычайно тщательно, раскрывающие во всех оттенках психологию и взаимоотношения героев спектакля; и талантливые работы недавно трагически погибшей Алины Спешневой. Хочется поздравить Т. Сельвинскую — на выставке представлено целое поколение ее учеников и каждый делает честь учителю. В целом же все эти разнообразные, непохожие друг на друга художники позволили увидеть процесс развития театрально-декорационного дела в реальном, истинном его виде, обнажив большой срез сегодняшней жизни театра. «Разведкой в производственного объединения «Айгуль» — яркое свидетельство расцвета культурной жизни республики.

Е. Егорьева

культурные связи

Поздравляем!

Подведены итоги 42-го керамического конкурса в Фаенце (Италия), одного из самых престижных конкурсов в мире. Приемное жюри конкурса предъявило следующие требования к кандидатам на участие в соревновании: оригинальность идеи и способов ее выражения, творческое отношение к материалу, высокое качество исполнения. Из 374 работ, присланных 42 странами, жюри отобрало 153 работы из 24 стран. С советской стороны к участию в конкурсе были допущены: А. Гущин, И. Ковалевич, Ю. Козлов, П. Мартинсон, С. Мухамедова, Л. Шерешевский, И. Согомонян, В. Цивин, Х. Зидевик.

Конкурсное жюри, составленное из ведущих европейских искусствоведов, художников и руководителей культуры, присудило главный приз конкурса Дж. Люсиетти (Италия), 7 денежных наград и ряд почетных дипломов. Среди лауреатов конкурса ленинградский керамист В. Цивин — он получил денежный приз за декоративную скульптуру «На ветру».

А. Елагин

Участвуем впервые

В июле—сентябре 1984 года в Лиможе, Франция, состоялась VII международная выставка — биеннале «Искусство эмали».

Для участия в биеннале было прислано более тысячи произведений из 40 стран мира.

Советское прикладное искусство в Штудгарте

С большим успехом прошла выставка советского декоративного искусства, организованная Министерством культуры СССР и Правительством земли Баден-Вюртемберг в сентябре прошлого года в г. Штудгарте (ФРГ). Мы показали здесь гобелены, керамику, стекло, расписные ткани, кожу и ювелирные изделия Э. Вигнере, Л. Соколовой, Э. Розенбергса, М. Бабенскене-Левитан, В. Мигаля, И. Трофимовой, Д. и Л. Шушкановых, В. Муратова, В. Касаткина, П. Мартинсонса, В. Задорина, М. Копылкова, Ф. Кузнецова, Д. Попова, А. Васина, В. и Л. Тихомировых, В. Малолеткова и других. Пресса ФРГ писала об оригинальности, высоком профессиональном мастерстве, национальном своеобразии и остром чувстве современности, отличающих работы этих мастеров. В рамках культурной программы в Штудгарт приехала группа участников выставки: Э. Розенбергс (Рига), Л. Соколова и В. Малолетков. Они познакомились с местными художниками, побывали в их домах и мастерских, осмотрели главные художественные галереи, центры прикладного искусства (в том числе уникальные коллекции Земельного музея в Карлсруэ и новый музей современного искусства в Штудгарте) и памятники архитектуры практически во всех значительных городах земли Баден-Вюртемберг; объездили места, связанные с именами Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева. Им показали государственную майоликовую мануфактуру в г. Карлсруэ и дали возможность поработать там. Во время многочисленных приемов и встреч представители общественности и Правительства земли Баден-Вюртемберг много говорили о важности культурных контактов и связей между СССР и ФРГ для укрепления мира и безопасности в Европе.

В. Малолетков

лоджное кафе, зимний сад и т. д. Многочисленные кафе и вестибюли окружают накрытый световым фонарем центральный дворик как некое сплошное, «перетекающее» одно в другое, пространство, расчлененное на функциональные зоны перепадами уровня, лестницами, парапетами, нальные культурные центры в дальнейшем получат большое распространение. А пока что жители Зеленограда водят в свой Дворец культуры гостей, показывают его как местную достопримечательность.

Е. Кошкин

Проект для программы «Экополис»

29 октября в Пущине состоялось обсуждение проекта формирования среды города, выполненного на общественных началах тридцатью участниками (руководитель М. Коник) очередного семинара Экспериментальной студии СХ СССР. Пущино — уникальный научный биологический центр на Оке в районе Приокского заповедника — имеет долгосрочную программу социального развития «Экополис» с девизом «город должен развиваться в гармоническом согласии с природой».

Однако анализ, проведенный участниками семинара, показал, что сегодня городское пространство в Пущине аморфно, в нем не выявлены ни городское, ни природное начала. И для того чтобы город приобрел индивидуальный облик, проектанты предложили в первую очередь наметить точки его «культурного роста» как ядра будущей кристаллизации урбанистических образований; и определить пространственные, сюжетные и пластические границы отдельных элементов городского пространства. Практически эти положения были реализованы в виде целого ряда проектов-тем: «экологическая тропа» — туристский маршрут по заповедникам; «приключенческий каньон» — трасса типа Дисней-ленда, прорытая в склоне холма между научным центром и старинной усадьбой, где предполагается создать Центр искусств; «двор — пешеходная улица» — предложение по разделению транзита и двора средствами промежуточной архитектуры; «площадь — цветущий луг»; «каскад парков» — разбивка монотонной трехкилометровой зеленой зоны на классицистический, романтический и ритуальный парки, и проект клуба огородников «Ока». Участники обсуждения высоко оценили работу Студии.

А. Владимирова

сотрудник института искусствознания АН Армении Н. Степанян. Гости выразили глубокую благодарность организаторам совещания, которое не только информировало их о практике и проблематике современного народного и самодеятельного творчества, но и дало возможность специалистам более глубоко осмыслить их истоки и историю. На совещании было принято решение сделать эти встречи регулярными.

С. Ерлашова

выставки

Московские художники театра, кино и телевидения

Прошлой осенью в преддверии запланированных на 1985 год республиканской и всесоюзной выставок МОСХ организовал выставку московских художников театра, кино и телевидения. Устроители сумели превратить это событие в яркий и увлекательный спектакль. Главный художник выставки Б. Мессерер отказался от надоевших выгородок и щитов, расчистил помещения Выставочного зала на Кузнецком, отчего обнажилась красивая архитектура в стиле модерн бывшего кафе «Питтореск», открыл вечно зашторенное окно главного фасада, живописные работы развесил по стенам, а макеты почти все собрал на единой установке. Он выстроил в зрительном зале декорацию из черных вертикальных стоек: легкую ажурную колоннаду на сцене со скульптурными персонажами из «Обручения в монастыре» В. Левенталя на ней — и центральную установку в середине помещения. Прозрачная объемная решетка на белом кругу, завершающаяся манекенами в театральных костюмах на стальных тростях, несколько напоминала ярмарочную карусель с макетами вместо деревянных лошадок. И в результате получился «жизнь» назвал выставку на Кузнецком мосту известный ленинградский художник М. Китаев.

Е. Егорьева

Юбилейная выставка Каракалпакской АССР

В сентябре-октябре 1984 года в Москве экспонировалась выставка изобразительного и народно-прикладного искусства, посвященная 60-летию образования Каракалпакской АССР. Выставка состояла из двух разделов: экспозиции народного искусства и экспозиции работ последнего десятилетия профессиональных художников и картин из фондов Музея изобразительного искусства Каракалпакской АССР. Создал музей замечательный человек, коллекционер и ученый, московский художник Игорь Витальевич Савицкий. На юбилейную выставку музей прислал прекрасную коллекцию народного искусства. Удивительные ковровые изделия: разнообразные полосы-баскуры и коврики для юрты, вещевые мешки и сумки — все неяркое, мерцающее и переливающееся на фоне светлых стен юрты. И яркие, насыщенные локальным цветом женские одежды, красные и синие у молодых женщин, светлые у пожилых. Резное дерево, инкрустированное цветной кожей, металлические сосуды с оберегами — тумарами и самовар в форме кумгана, украшения из серебра с кораллами и цветными стеклами. В залах Дома художника на Крымской набережной изысканные каракалпакские орнаменты: геометрические, зооморфные, растительные — зашифрованная летопись народа, лишенного письменности, производили необыкновенно сильное впечатление.

А рядом вещи потомков этих безымянных мастеров, старых крестьянок и профессиональных художников и работниц

Приемное жюри конкурса отобрало для выставки около 300 работ специалистов из 25 стран.

Второе международное жюри в составе представителей Франции, Испании, ФРГ, Японии и США присудило призы шести участникам (три художника из ФРГ и по одному из Франции, Испании и США).

Наша страна участвовала в биеннале эмали впервые и поэтому была приглашена туда в качестве гостя.

В советском разделе были представлены работы следующих авторов: К. Амос (Таллин), Г. Атаев (Ашхабад), С. Березовская (Ленинград), Ю. Гагайнис (Рига), Н. Гаттенбергер (Москва), А. Гурявичюс (Вильнюс), Л. Ило (Таллин), Л. Косыгин (Одесса), Ф. Кузнецов (Москва), О. Кузнецова (Москва), Л. Кулдкепп (Таллин), Л. Линнакс (Таллин), А. Максимов (Ленинград), Г. Пекелис (Рига), Д. Попов (Москва), Л. Ситникова (Москва), Б. Стулгайте (Вильнюс), В. Сырнев (Фрунзе), Б. Сысоев и М. Профирансова (Москва), В. Тимофеев (Москва), И. Урбанс (Рига), Л. Ушакова (Москва), М. и Ц. Цалкаламанидзе (Тбилиси), С. Шарипов (Душанбе) — все они включены в каталог выставки.

Президент VII международной биеннале г-н Ж. Малабр и его заместитель г-жа С. Кристаль выразили большую благодарность Союзу художников СССР за то, что он принял участие в этом международном событии, и отметили, что для большинства французских и иностранных мастеров эмали работы наших художников были настоящим открытием. Их поразили творческий характер советских работ, высокое техническое качество исполнения и большая их ценность с точки зрения эстетики.

В целях развития дальнейших контактов специалистов по эмали Союз художников СССР рассматривает возможность передачи в дар музею г. Лиможа нескольких произведений советских художников.

Л. Романова

наши юбиляры

Приветствуем А. Г. Сотникова

Алексею Георгиевичу Сотникову, старейшему художнику-керамисту, мастеру декоративной скульптуры, исполнилось 80 лет.

Творчество Сотникова — это живое воплощение истории советской керамики и фарфора, их лучших художественно-стилистических традиций.

Полсотни лет деятельность Алексея Георгиевича связана с Дулевским фарфоровым заводом, где он работает с 30-х годов над образцами сервизов, конструированием новых форм посуды и созданием большой и малой фарфоровой скульптуры. Недаром знаменитый сотниковский «Сокол», одна из лучших работ автора, стал эмблемой Дулевского завода, маркой, отмечающей миллионные тиражи его изделий.

Искусство Сотникова проникнуто особым чувством трепетного отношения к природе, одушевлено внимательным наблюдением над миром живых существ. И эта любовь к живому выливается у художника в ясную обобщенную форму, в чистоту сияющего фарфора, в высокое благородство художественного образа. Произведения А. Г. Сотникова — это «скромные шедевры, подобные цеховым образцам, в которых нераздельны искусство и ремесло, любовь и знание» — эти точные слова критика Е. Муриной хочется повторить в день его юбилея.

Имя Алексея Георгиевича Сотникова вызывает особое уважение и любовь художников и искусствоведов, потому что являет собой пример скромного и беззаветного служения искусству, верности своим эстетическим принципам, личной доброты, человечности и цельности натуры.

Многих лет Вам жизни и радости творчества, дорогой Алексей Георгиевич.

Редакция и редколлегия «ДИ СССР»

Дверные приборы

...вот он подходит
К заветной двери и слегка
Жмет ручку медного замка;
Дверь тихо, тихо уступает.

А. С. Пушкин. Граф Нулин

Металл в архитектуре интерьера занимает далеко не главенствующее, но вполне определенное положение по причине своей функциональности. При этом используются и декоративные качества его поверхности, особенно меди. Правда, изделия из нее требуют неизбывных хлопот и постоянного внимания. Чтобы медь неизменно сохраняла презентабельный вид, не покладая рук, наряду с самоварами, тазами и прочей кухонной утварью, драили дверцы печных вьюшек и отдушин, паркетные решетки и оконные шпингалеты. В домах, где благолепию интерьеров уделялось меньше внимания, скобяные изделия драили к большим праздникам либо к событиям чрезвычайной важности и торжественности. А. И. Герцен описывает один из таких случаев: «У графини в доме начались исподволь важные перемены: с окон сняли сторы из ревендука и велели вымыть, замки было велено вычистить кирпичом с квасом (суррогат уксуса)» (А. И. Герцен. Кто виноват?)

В классицизме в архитектуре интерьера, помимо меди, применяется железо для отопительных приборов: вьюшек, колосников, каминных решеток, печных дверок.

Дверные приборы предпочитают из сочетания железа и меди: медная пустотелая ручка— и стальной, квадратный в сечении стержень; стальная петля, окрашенная черной краской,— и медный шарик по обеим сторонам шарнира; стальной механизм накладного замка — и медный футляр, коробка, скрывающая и в то же время защищающая его механическую структуру, стальная планка замка и шпингалета, обернутая латунной фольгой,— обычная в эпоху классицизма материальная обманка: детали, подверженные интенсивным статическим нагрузкам, изготавливаются из стали — с последующим декорированием медью. К тому же цветной металл дороже черного — так почему бы не ограничить применение меди, отведя ей роль декоративного, отделочного материала?

В старых особняках эпохи классицизма, в опустевших, недавно отселенных комнатах, еще хранящих дух человеческого очага, еще изредка можно неожиданно увидеть бликующий желтый металл, отполированный в местах соприкосновений до зеркального блеска.

Ручки в доме строго следуют иерархическому строю интерьеров. В парадных комнатах они медные, в дверях кладовых и чердачных — простые железные скобы, однако и они не без смысла там, где за дверью сразу следует лестничный марш или резкий поворот,— скоба, откованная в форме стрелки, предостережет и укажет направление движения. В жилых задних и верхних комнатах тоже скобы, но медные, легкие и пустотелые, в этой зоне меньше парада, сценичности, бутафорской иллюзорности, зато больше здравого смысла и экономии.

Субординация приборов не только соблюдается внутри дома, по степени парадности комнат, но в то же время является своеобразной визитной карточкой, характеризующей и рекомендующей сословно-имущественную принадлежность хозяев. На дверях гостиной казенного человека, губернского регистратора Козявкина, ручки хоть и медные, да плохонькие, невзрачные, немасштабные, маленькие и неодинаковые, хоть и похожие, приобретались по случаю, в розницу, в разных скобяных лавчонках. Совсем другое дело дверные приборы в покоях петербургского сановника на набережной Невы: «... драгоценные мраморы на стенах, металлические галантереи, какая-нибудь ручка у дверей, так что нужно, знаете, забежать наперед в мелочную лавочку, да купить на грош мыла, да прежде часа два тереть им руки, да потом уже решиться ухватиться за нее — словом: лаки на всем такие— в некотором роде ума помрачение» (Н. В. Гоголь. Мертвые души).

Дверные шпингалеты, переместившись в начале XIX века с лицевой поверхности двери в притворную кромку, заняли тем самым положение более чем скромное — теперь они видны, только когда дверь открыта, поверхность их заметно сократилась, а основная рабочая конструкция оказалась и вовсе спрятанной в деревянном массиве обвязки. Казалось бы, трудно придумать устройство лаконичней. Однако в домах попроще находили и того более незамысловатое решение: стоячую половинку (так называлась в XIX веке шпингалетная створка, другая, замковая, именовалась «ходячей») крепили к порогу и притолоке обычными железными крючками.

Петля парадной двери в основе своей железная, но декорирована. Лицевая поверхность ее обернута медной фольгой таким образом, что создается иллюзия медного массива — одна из многочисленных обманок, на которые не скупились в жилых интерьерах зрелого классицизма. Но в жилой зоне та же вбивная по конструкции петля не стремится пустить пыль в глаза— там железо остается железом, только от коррозии ее поверхность окрашена масляным составом, а в верхней и нижней частях шарнирного стержня — по небольшому медному шарику. С первого взгляда все ясно: здесь железо — это несущая конструкция, а вот здесь, очень умеренно, медь —это декорация.

В такой широко распространенной обманке, как дверь, имитирующая дверцу шкафа, накладной замок с ручкой устраивался с обратной, не лицевой стороны, дабы не разрушать принципа иллюзорности. «В кабинете послышался шорох. Ореховая дверь резного шкафа отворилась сама собою, и на отворившейся обратной половине ее, ухватившись рукой за медную ручку замка, явилась живая фигура». (Н. В. Гоголь. Мертвые души).

Дверные приборы эпохи классицизма сегодня нелегко себе представить в типологическом ряду: очень многое утрачено навсегда. Дерево, как ни странно, оказалось долговечнее металла, оно успешнее противится разрушительному влиянию времени, и дело здесь, видимо, далеко не только в прочностных качествах материала. Рано или поздно наступает время, когда вопрос обновления или смены интерьеров становится неизбежным: то ли новому хозяину не по вкусу устоявшаяся обстановка, то ли у старого вкус изменился, то ли изменилось общественное отношение к старым понятиям о комфорте... Так или иначе интерьер живет и развивается, порой весьма интенсивно.

Доходит черед и до ручек, старых медных ручек, которые верой и правдой служили отцу и деду, а тут неожиданно, без видимой причины, пришлись не по душе, и последнее время прохлада фигурного металла при соприкосновении вызывает устойчивое раздражение, и если раньше утро начиналось с чистки медных ручек до самоварного блеска, до боли в глазах, то теперь они покрылись зеленоватым окислом, потемнели и бликуют в потертых местах. Приходит время, и их с облегчением снимают и ставят новые, любовно подысканные и купленные в рядах, меняют с той легкостью, с какой убирают и выбрасывают в чулан безделушки.

Таким образом, в силу различных обстоятельств, ручек до нашего времени сохранилось не так уж много, а после отселения дома для сноса или реставрации и того меньше. Выезжая, бывшие квартиросъемщики снимают и увозят с собой дверную скобянку, кто с намерением искусно ввести их в новую, еще неведомую и не очень хорошо представляемую внешнюю среду новоселья; кто из нежелания расставаться с привычным миром, любовно созидавшимся годами и десятилетиями, использует все мыслимые возможности, чтобы захватить с собой фрагменты того окружения, с которым связан весомый отрезок жизни; кто платит свою пошлину моде, насыщая современный интерьер предметами в стиле ретро — в таком доме старинную ручку можно увидеть не в двери, а в серванте, среди дорогих вещей, между богемским хрусталем и виноградовским фарфором.

Существует еще один контингент людей, проявляющих внимание к сему предмету,— собиратели и коллекционеры. Сердцем каждого из них движут очень неодинаковые, но большей частью бескорыстные побуждения: одни ходят по отселенным особнякам просто из любви к искусству, подбирая все, что им покажется достойным внимания,— от медных тазов до штампованных люстр; другие собирают целенаправленно, жестко ограничив тематический диапазон,— только печные заслонки или только старинную мебель.

Правда, ручки в таких домах сохраняются лишь в проемах, когда-то заложенных, зашитых досками и заштукатуренных, да так тщательно, что жилец, полжизни проведший в этом жилище,— рядом с дверью кровать и письменный стол — так и не догадался о ее существовании. Именно эти двери, некогда обреченные на небытие, тщательно и бережно хранят зеленоватую потускневшую матовую бронзу, доступную лишь профессиональному взгляду специалиста-реставратора. Именно из таких находок и сложилась моя коллекция.

Игорь Киселев



ISSN 0130—3031

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР, № 1 (326). 1985
Основан в 1957 году

В номере:

На обложке:
Л. Фомина, Т. Сажин
Люстра для Центра
стекла в Москве.
Стекло. Фрагмент
На стр. 2 обложки:
Одесский государственный литературный
музей. Фрагмент
экспозиции
«Писатели в Великой
Отечественной войне».

Издательство
«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а
Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
Тел. 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 6.11.84
Подписано в печать 11.12.84
А09891
Формат 70×90 1/8
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,318
Тираж 35 000. Заказ 2289
Цена 1 руб. 30 коп.
Индекс 70240

Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли.
129243 Москва,
Мало-Московская 21